АКАДЕМИЯ НАУК СССР

ВОПРОСЫ СОВЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ (ПУШКИНСКИЙ ДОМ)

ВОПРОСЫ СОВЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

IV

ФОЛЬКЛОР В РУССКОЙ СОВЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

ИЗДАТЕЛЬСТВО
АКАДЕМИИ НАУК СССР
МОСКВА - ЛЕНИНГРАД
1956

Под редакцией:
А. М. Астаховой, Б. Н. Путилова,
М. О. Скрипиля (ответственный редактор),
В. В. Тимофеевой

ИССЛЕДОВАНИЯ

Б. Н. ПУТИЛОВ

О НЕКОТОРЫХ ПРОБЛЕМАХ ФОЛЬКЛОРИЗМА СОВЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1

Вопрос об отношении советской литературы к народному коллективному творчеству — классическому и современному — занимает свое важное место в теории и практике искусства социалистического реализма. Он непосредственно соприкасается с основными проблемами социалистической эстетики — народности и идейности литературы, художественного мастерства, отношения к литературному наследству.

Разработка проблемы творческого освоения фольклора в литературе социалистического реализма имеет свою давнюю историю, насыщенную большими, сложными исканиями и острой борьбой.

Зачинатели советской литературы — М. Горький, Демьян Бедный, В. Маяковский, часто обращались к фольклору, каждый по-своему, в соответствии с индивидуальными особенностями мастерства и конкретными идейно-художественными задачами, осваивая и перерабатывая его богатства. В этом отношении они опирались на прочные традиции русской классической литературы, развивая и углубляя их.

М. Горький уже с середины 90-х годов не только осваивает материалы народной поэзии как художник, но и выступает теоретиком, истолкователем и страстным пропагандистом коллективного творчества трудового народа. В предреволюционные годы, когда представители буржуазного искусства, порывая с лучшими традициями русской культуры, говорили о фольклоре с эстетским пренебрежением, либо пытались использовать его в борьбе за «чистое искусство», создавая декадентские стилизации «под фольклор», пропитанные мистикой, заумью и т. п., — именно в эти годы М. Горький отстаивает и развивает свои

взгляды на фольклор, в основе которых лежит материалистическое представление о народе как творце истории, создателе всех материальных и духовных ценностей, как «первом по времени, красоте и гениальности творчества, философе и поэте».[1] В коллективном творчестве народа Горький подчеркивал такие качества, как героико-свободолюбивый пафос, оптимизм, органическая связь с трудовой деятельностью народа, обобщающая сила образов, их художественная полнота и совершенство. Фольклор утверждался как первооснова литературы. Этот последний тезис Горький развивал особенно широко и принципиально: устное коллективное творчество народа не только исторически предшествует творчеству письменному, индивидуальному, являясь его почвой, но и непрерывно питает литературу на всем пути ее истории. М. Горький явно заострял эту свою мысль, когда писал, что «на протяжении сотен веков... индивидуальный гений не дал ни одного обобщения, в корне коего не лежало бы народное творчество, ни одного мирового типа, который не существовал бы ранее в народных сказках и легендах».[2] И там же: «Лучшие произведения великих поэтов всех стран почерпнуты из сокровищницы коллективного творчества народа, где уже издревле даны все поэтические обобщения, все прославленные образы и типы».[3]

М. Горький, исходя из опыта мировой литературы, делал вывод, что подлинные художники обращались к источникам коллективного народнопоэтического творчества не во имя разрешения лишь каких-то узких литературных задач: в приобщении к фольклору по-своему выражалась «физическая и духовная близость» художника к народу, к его жизни и его думам. «Искусство и народ процветают и возвышаются вместе», — этими словами Ганса Сакса Горький как бы подводил итог своим раздумьям о сущности и значении связей индивидуального творчества с творчеством коллективным.

Вопрос о фольклоре приобретал для Горького особую остроту и актуальность в обстановке борьбы с антиреалистическими и антинародными течениями в русской культуре и общественной мысли между 1907 и 1917 гг. Разоблачая «странное-скептическое» и «капризное», «несерьезное» отношение к народу и его творчеству, которое проявлялось в буржуазной науке и литературе, Горький настойчиво звал писателей демократического и реалистического направления широко и смело обращаться

[1] М. Горький, Собрание сочинений в 30 томах, т. 24, Гослитиздат, М., 1953, стр. 26.
[2] Там же, стр. 27.
[3] Там же, стр. 33

к фольклору, к его поэтическому языку. Показательно в этом отношении, например, его письмо к молодой поэтессе М. Г. Ярцевой: «Я очень рекомендую для знакомства с русским языком читать сказки русские, былины, сборники песен, библию, классиков. Читайте Афанасьева, Киреевского, Рыбникова, Киршу Данилова, Аксакова, Тургенева, Чехова. Кое-что покажется Вам скучновато — читайте. Вникайте в прелесть простонародной речи, в строение фразы в песне, сказке, в псалтыри, в песне песней Соломона. Вы увидите тут поразительное богатство образов, меткость сравнений, простоту — чарующую силой, изумительную красоту определений. Вникайте в творчество народное — это здорово, как свежая вода ключей горных, подземных, сладких струй. Держитесь ближе к народному языку, ищите простоты, краткости, здоровой силы, которая создает образ двумя, тремя словами».[4]

Уже в эти годы у Горького отнюдь не было безоговорочно положительного отношения ко всему фольклорному наследству. Он говорил о необходимости дифференцированного, критического подхода к материалу, отбора в нем всего того лучшего, что накопил народный художественный опыт, преодоления всего исторически ограниченного, отсталого, художественно слабого. Взгляды М. Горького на фольклор до Октября не были лишены отдельных ошибок и противоречий, по-своему отражавших сложность пути, которым шел великий писатель. Но в своих основных определяющих положениях горьковская концепция фольклора сохранила всё значение для нашего времени.

Большое методологическое значение имеют материалы, свидетельствующие об отношении к народному творчеству В. И. Ленина.

Ленинские высказывания о народных песнях, сказках и рекрутских причитаниях, относящиеся к 1918 году, обращены, разумеется, не только к историкам литературы, но и к писателям. Ленин прямо указал на народное творчество, как на один из интереснейших источников для изучения «народной психологии в наши дни» и отметил, что «наши классики несомненно отсюда, из народного творчества, нередко черпали свое вдохновение».[5] Он подчеркнул также, что народнопоэтические материалы надо рассматривать и осмысливать в первую очередь под социально-политическим углом зрения. В беседе с Демьяном Бедным В. И. Ленин высказал важную мысль о возможности и даже не-

[4] М. Горький, Собрание сочинений в 30 томах, т. 28, Гослитиздат, М., 1954, стр. 215.

[5] Цит. по статье: В. Д. Бонч-Бруевич. В. И. Ленин об устном народном творчестве. «Советская этнография», 1954, № 4, стр. 118.

обходимости использовать форму старых народных песен для создания новых произведений, которые должны помочь воспитанию в широких массах новых понятий, нового отношения к явлениям жизни.[6] Ленин определил в фольклоре важнейшее идейно-художественное начало — выражение «чаяний и ожиданий народных».[7] Разумеется, раскрыть конкретно и глубоко эти «чаяния» и «ожидания» — дело не только ученых, но и художников. В письме к Горькому Ленин подчеркнул, что в идеологии и культуре народных масс в прошлом были черты реакционные, с которыми надо бороться. «„Народное" понятие о боженьке и божецком есть „народная" тупость, забитость, темнота, совершенно такая же, как „народное представление" о царе, о лешем, о таскании жен за волосы».[8]

В ленинских высказываниях, в многочисленных выступлениях дооктябрьских «Звезды» и «Правды» по вопросам искусства[9] не раз подчеркивалась необходимость и плодотворность тесных связей пролетарской литературы с народнопоэтическими традициями.

После победы Великой Октябрьской социалистической революции Коммунистическая партия всемерно содействовала развитию и расцвету художественного творчества освобожденных народов.

Молодая советская литература уже в период гражданской войны и в первые годы мирного строительства широко обращается к фольклору как важному художественному источнику. Развиваются и углубляются связи М. Горького, В. Маяковского и Д. Бедного с народным творчеством. Писатели старшего поколения — А. Серафимович, А. Новиков-Прибой, А. Н. Толстой, А. Чапыгин — широко обращаются к народнопоэтическим традициям. Эти традиции по-разному входят в творчество молодых писателей — Д. Фурманова и М. Шолохова, Э. Багрицкого и М. Исаковского.

Однако советской литературе пришлось выдержать вокруг проблемы отношения к фольклору серьезную борьбу. Некоторые деятели РАППа склонны были начисто «отвергать» народное творчество, зачисляя его в разряд тех явлений культуры, которые якобы подлежат полному уничтожению и замене, — подобно

[6] Д. Бедный. Предисловие к книге Войтоловского «По следам войны», изд. 2-е, Л., 1934, стр. 6—7.

[7] «Советская этнография», 1954 № 4, стр. 118.

[8] В. И. Ленин, Сочинения, т. 35, стр. 94.

[9] См. статью: Г. Д. Владимирский. Массовая поэзия и фольклор на страницах большевистской печати эпохи «Звезды» и «Правды». «Советский фольклор», Сборник статей и материалов, Изд. Акад. Наук СССР, № 7, 1941.

отжившим формам старой народной техники и быта, ставили под подозрение попытки обращения писателей к народной поэзии. Вульгаризаторские тенденции в подходе к народному творчеству были непосредственно связаны с тем нигилистическим отношением к культурному наследию, которое имело место в 20-е и в начале 30-х гг. Эти тенденции находили отзвук и в фольклористике, где сильно сказывались влияния буржуазной «исторической школы» и вульгарносоциологических теорий.

Все это не способствовало широкому обращению писателей к богатствам фольклора, а опыт тех, кто успешно осваивал в своем творчестве народную поэзию, не получал должной поддержки и разработки в критике тех лет.

С другой стороны, отдельные литературные группки 20-х годов, противостоявшие основной линии развития советской литературы, пытались по-своему истолковать и использовать фольклор. В произведениях таких поэтов, как Н. Клюев, С. Клычков, П. Орешин, образы традиционной народной поэзии служили реакционной идеализации патриархального крестьянского быта. Непонимание коренных перемен, происходивших в жизни и сознании советского трудового крестьянства, приводило некоторых писателей к поэтизации отживших явлений старой народной культуры, к представлениям о народной поэзии как некоем извечном выражении «мужицкой» психики. Типичными для того времени ошибками в подходе ряда писателей к народной поэзии было формалистическое стилизаторство и увлечение этнографизмом.

Успешному преодолению всех этих тенденций и ошибочных представлений и выработке правильных взглядов на роль народного творчества в развитии советской литературы помогали указания партии по идеологическим вопросам. Коммунистическая партия решительно борется со всяческими проявлениями вульгаризаторского, пренебрежительного отношения к историческому прошлому, к славным достижениям народной культуры. В 30-е годы были вскрыты ошибочные положения школы Покровского в исторической науке, вульгарных социологов в литературоведении. В связи с резкой критикой постановки в Камерном театре пьесы Д. Бедного «Богатыри» партийная печать подчеркнула народный характер русского былинного эпоса, указала на его непреходящее идейное и художественное значение. Коммунистическая партия, в своих заботах о развитии различных видов массового художественного творчества, ориентировала социалистическое искусство на глубокое усвоение лучших традиций народного творчества. И в дальнейшем, особенно в послевоенные годы, партия постоянно говорила о том, что народное творчество остается одним из ценнейших источников роста и совершенствования социалистического

искусства. Партия проявляла и проявляет неизменную заботу о развитии народного творчества, она воспитывает работников всех областей советской культуры в духе бережного отношения к его богатствам.

Вопрос об освоении и творческом использовании в литературе лучших традиций народного искусства получил конкретную разработку на Первом Всесоюзном съезде советских писателей. В докладе и в заключительной речи М. Горького на съезде с незабываемой силой была развернута материалистическая концепция фольклора и сформулированы основные принципы отношения к нему советской литературы. М. Горький обратился к советским писателям с призывом — собирать, изучать, обрабатывать фольклор, учиться на нем, использовать в художественном творчестве его богатства. Первый съезд совершенно определенно поставил проблемы фольклоризма в ряд важных проблем теории и практики социалистического реализма. Он подвел итоги, обобщил накопленный литературой опыт в освоении фольклора и определил пути дальнейшего, более углубленного, всестороннего освоения народной поэзии.

Вся история советской литературы, весь ее опыт подтверждают плодотворность, жизненную силу горьковской программы фольклоризма, принятой съездом. Программа эта не осталась простой декларацией, она воплощалась в конкретных творческих достижениях, в деятельности лучших наших писателей.

Советская литература и литературная критика не раз возвращались к вопросам о значении фольклора в развитии нашего искусства. Писатели неоднократно делились своим опытом в использовании фольклора, критика высказывалась по этим вопросам чаще всего попутно — в связи с характеристикой того или иного произведения. Резкому осуждению подвергались факты неправильного отношения отдельных писателей к народному творчеству — фальсификаций, стилизаторства, некритического восприятия фольклорных явлений прошлого. В последнее время появляются исследования, посвященные фольклоризму отдельных писателей и даже отдельных произведений. И все же теоретическое осмысление и обобщение опыта советской литературы в использовании фольклора неизмеримо отстает и от ее конкретных достижений и особенно — от новых, все возрастающих требований в этой области. К сожалению, эти вопросы почти не затрагивались на Втором съезде советских писателей.

Данная статья не претендует на освещение всего круга вопросов данной проблемы и касается только тех из них, которые в той или иной мере решаются на конкретном материале в настоящем сборнике. Характер сборника определил и ее ограниче-

ние рамками лишь русской литературы. Вопросы взаимоотношения с фольклором литератур народов СССР настолько сложны и специфичны, что они требуют специальных самостоятельных исследований.

2

Метод социалистического реализма, единый в своих эстетических основах, предполагает бесконечное разнообразие индивидуальных стилей, свободное развитие творческих течений, проявление различных художественных вкусов и наклонностей, свободу от какого-либо догматизма. В этих условиях перед литературой открываются безграничные возможности в использовании народного творчества. Каждый советский писатель находит в фольклоре то, что всего ближе его индивидуальности, его художественным интересам, что в наибольшей мере может помочь ему в решении определенных творческих задач. Однако это не только не исключает, а наоборот — предполагает наличие в советской литературе общих ведущих принципов в отношении к народному творчеству. Принципы эти прямо вытекают из того качественно нового понимания народности, какое присуще нашей литературе. Народность советской литературы — в ее коммунистической идейности, в неразрывной связи с жизнью и борьбой социалистического общества. Наша литература утверждает новое в жизни и способствует уничтожению, преодолению старого, отживающего. Ей чужды любование прошлым, объективизм и аполитичность в подходе к фактам прошлого, в использовании культурного наследства.

Фольклор как искусство, запечатлевшее жизнь народа в ее непрерывном развитии, как художественное средоточие народного мировоззрения — представляет для советской литературы громадный познавательный и художественный интерес. Он ценен двумя основными своими сторонами. Во-первых, как явление народного быта и культуры, своеобразно отражающее действительность определенной эпохи.

С другой стороны, народное творчество накопило значительные художественные ценности, которые не могут не привлекать живого интереса писателей. Поэтический язык и богато разработанная стилистика, техника стиха и комплекс устойчивых художественных приемов, средства типизации, психологической характеристики, мастерство обобщения — все эти элементы фольклора как искусства составляют неисчерпаемый источник для литературы, для обогащения ее стиля. Особая ценность этого источника заключается в том, что он создан народом, в нем воплощена народная эстетика, слиты, как говорил М. Горький,

ratio и intuitio, мысль и чувство трудового коллектива. Овладение содержанием и формой народной поэзии для художника один из путей приобщения к народу, к его жизни, мировоззрению, понятиям о прекрасном.

Но наша литература не может воспринимать фольклор как нечто единое, она выделяет в нем то наиболее ценное, что выражает подлинно народные, исторически прогрессивные начала. Она вскрывает в фольклоре прошлого черты, порожденные исторической ограниченностью, незрелостью и противоречивостью мировоззрения масс. Всякое отклонение от этих ясных принципов приводит писателя к утере правильной перспективы в показе народа, в оценке его культуры, к идеализации отживших явлений прошлого.

Немало прекрасных примеров того, как должно относиться к сложным и подчас противоречивым явлениям старого фольклора, содержит творчество М. Горького. В своих произведениях Горький не боялся использовать и духовные стихи, и сектантские канты, и песни и сказки о доле, и пословицы, заключавшие порой консервативные идеи. Но все это писатель делал для того, чтобы глубже и сильнее раскрыть противоречия изображаемой действительности, чтобы резко и страстно выступить против утешительства, примирения с существующим порядком вещей, против религиозности и патриархальности («По Руси», «Городок Окуров» и др.).

Уменье распознать в самых разнообразных явлениях народной поэзии их идейную сущность и в соответствии с этим правильно использовать их, отличает лучших советских писателей, характеризует фольклоризм советской литературы в целом.

Поскольку фольклор воспринимается нашей литературой как художественное обобщение многовекового народного опыта, — использование его никак не может свестись к стилизаторскому украшательству, либо простой иллюстративности и этнографизму. Подлинно творческое использование произведений народной поэзии основывается на глубоком знании писателем жизни народа во всем ее объеме, на овладении огромным поэтическим материалом и на точном понимании его исторической и художественной значимости. Подлинный фольклоризм начинается там, где народная поэзия входит в творчество писателя не внешне механически, но оказывается органически сплавленной с содержанием и стилем произведения, когда она становится, с одной стороны, нераздельной частью того жизненного материала, который составляет основу книги, а с другой — ее важным стилеобразующим началом. Поэтому связи писателя с фольклором не всегда лежат на поверхности — нередко они приобре-

тают глубинный характер, выходят далеко за пределы прямого использования народнопоэтических образов, мотивов, элементов стилистики.

«Писатель, не знающий фольклора, — плохой писатель», — эти горьковские слова служат постоянным напоминанием литераторам о необходимости вдумчиво изучать народное творчество. Пути и способы познания фольклора многообразны: здесь и непосредственные жизненные впечатления, и самостоятельная собирательская работа, и изучение книжных источников. Для большинства наших писателей фольклор — родная, с детских лет впитываемая культура; он часто входит в сознание и память будущего писателя, как живое явление окружающей действительности, наряду с другими сторонами народного бытия, нередко — раньше книги и, во всяком случае, с неменьшей силой, чем книга; он в той или иной степени участвует в духовном и художественном формировании и росте будущего писателя — достаточно показательны в этом отношении биографии М. Горького и Ф. Гладкова. Советская литература знает примечательные факты, когда воспринятый в детские и юношеские годы поэтический материал составлял основу творчества писателя, определяя его ведущие линии, таков, прежде всего, П. П. Бажов со своими сказами. Известно немало и таких случаев, когда в творчестве писателя время от времени оживали с огромной силой далекие детские воспоминания, в том числе и фольклорные. Таковы, например, «Детство» Горького, «Повесть о детстве», «Вольница» и «Лихая година» Ф. Гладкова.

Разумеется, приобщение писателя к живому народному творчеству нельзя ограничивать лишь годами детства и юности: поэзия народа через множество каналов входит в сознание и память подлинного художника на протяжении всей его жизни — ярчайший пример тому жизнь и творчество М. Горького.

Значение непосредственных впечатлений от знакомства с народной поэзией очень велико, хотя и не всегда раскрывается явственно и подчас проявляется в более сложных формах.

Характерно в этом отношении несколько неожиданное признание А. Н. Толстого о той роли, какую сыграли в процессе работы над «Петром Первым» давние впечатления детских лет, связанные с бытом и культурой старой русской деревни: «Если бы я родился в городе, а не в деревне, я не знал бы с детства тысячи вещей — эту зимнюю вьюгу в степях, в заброшенных деревнях, святки, избы, гадания, сказки, лучину, овины, которые особым образом пахнут, я, наверное, не мог бы так описать старую Москву. Картины старой Москвы звучали во мне

глубокими детскими воспоминаниями. И отсюда появилось ощущение эпохи, ее вещественность».[10]

Иными словами, фольклор входит в сознание и память писателя не только как художественный материал, подлежащий непосредственному творческому использованию, но и как сложный комплекс многообразных впечатлений, возбуждающих воображение художника, рождающих богатые жизненные ассоциации, помогающих воссоздать атмосферу изображаемой действительности, найти верные эмоциональные краски для ее показа.

Для советской литературы народная классическая поэзия — отнюдь не архаика, она — не только наследие прошлого, но и своеобразное проявление современной народной культуры. Чутко прислушиваться к тому, что творит народ в наши дни, подхватывать и развивать создаваемое в народе, обогащать народное творчество новыми идеями и образами — одна из почетных задач советской литературы. Уже в годы революции и гражданской войны определилось тесное взаимодействие массовой устной поэзии и литературы, которое затем все усиливалось и расширялось. Поэтому всякие теории «затухания» народного творчества в наше время, нигилистические утверждения о том, что в условиях сплошной грамотности исчезает необходимость в развитии устного творчества, наносят серьезный ущерб не только советскому фольклору, но и советской литературе, препятствуя ее большой работе над освоением народного творчества — как старого, так и нового.

Связи советской литературы с фольклором не ограничены никакими языковыми и национальными рамками. Законная преемница всей мировой культуры, советская литература свободно обращается к устному творчеству народов СССР и зарубежных стран, делая его достоянием социалистической культуры. В этой работе наглядно проявляется интернационализм нашей литературы, стремление к всемерному развитию культурных связей между народами, к взаимному обогащению национальных культур.

3

Творческие связи советской литературы с фольклором не определяются какими-либо жанровыми или тематическими границами. Они захватывают и прозу, и поэзию, и драматургию, проявляясь по-своему в эпосе и в лирике, в произведениях, посвященных прошлому и говорящих о современности. В творчестве одного и того же художника степень и границы использова-

[10] А. Н. Толстой, Полное собрание сочинений, т. 9, Гослитиздат, М., 1946, стр. 793.

ния фольклора далеко не одинаковы; многое здесь определяется конкретными замыслами писателя, задачами, которые он всякий раз решает, многое зависит и от тех конкретных путей, которыми развивается творчество художника.

Самые принципы работы над фольклором различны не только у писателей разных индивидуальностей: они развиваются и видоизменяются в творчестве одного писателя — в зависимости от конкретных обстоятельств.

В практику советской литературы широко вошли обработки произведений народного творчества. Особый размах эта работа приняла после Первого Всесоюзного съезда советских писателей, на котором М. Горький призывал литераторов собирать и обрабатывать фольклор.

Художественная обработка фольклора ничего общего не имеет со стилизаторством и, с другой стороны, — не может ограничиваться редакторской правкой подлинных фольклорных записей. Она требует от писателя совершенного знания материала, глубокого проникновения в художественную природу народной поэзии, большой чуткости к языку. В основе обработок должен лежать подлинный фольклорный материал. В работе над ним писатель выступает не как простой передатчик народнопоэтических мотивов, но как художник, который, оставляя в неприкосновенности основу произведения, его народную образность, язык, в то же время по-своему обогащает его, очищая от всего случайного, наносного, художественно слабого, внося в него какие-то дополнительные элементы, не противоречащие его фольклорной природе.

Образцы литературных обработок фольклора дали А. Н. Толстой (сказки), М. Исаковский (сказка «Царь, поп и мельник», переводы украинских и белорусских народных песен), А. Твардовский («Ленин и печник»), С. Маршак (переводы английских, шотландских, латышских, чешских народных песен) и другие.

Принципиальные высказывания о методах обработки фольклора принадлежат А. Н. Толстому. Главное для него — бережное сохранение и обогащение народного стиля, путем художественной реставрации сказок, песен, былин, которая должна производиться на основании тщательного изучения всех подлинных народных текстов, которая чужда каких-либо стилизаторских тенденций. Эти принципы А. Н. Толстой последовательно стремился реализовать в работе над русскими сказками. Близки к ним, хотя и не совсем совпадают, методы обработки народных песен, сформулированные М. Исаковским: «Мне хотелось сде-

лать так, чтобы оставляя в неприкосновенности содержание песни, ее словарь, краски, несколько приблизить песню к современному стиху, чтобы читать ее (а не только петь) было легче, приятнее».[11] Иными словами, перед писателем встает задача перевода произведения из народно-песенной системы в систему литературную, и делать надо это, не разрушая его фольклорной основы.

В нашей литературе были и примеры неудачных обработок (смотрите об этом, например, в книге: «Об издании сказок для детей». М., Детгиз, 1955), при которых, говоря словами А. Н. Толстого, «главное: народный язык, остроумие, свежесть, своеобразие, сама манера рассказа, беседы, иными словами, народный стиль — пропадало так же, как дивный и хрупкий рисунок крыльев бабочки исчезает при неуклюжем прикосновении человеческих пальцев».[12] Обрабатывая фольклор, наш писатель не может забывать, что смысл этой работы в возвращении народу созданных им произведений искусства в обогащенном виде.

Более сложная и качественно отличная форма работы советского писателя над фольклором — это самостоятельная творческая разработка народнопоэтических сюжетов и образов, в процессе которой писатель по-новому осмысляет и преобразует традицию.

Еще Энгельс указал на исключительные возможности, заложенные в выдающихся произведениях народной поэзии: «Они неисчерпаемы: каждая эпоха может, не изменяя их существа, усвоить их себе...».[13]

Социалистической эпохе особенно близки идеи и образы народного творчества, его героика и свободолюбие, гуманистический пафос и оптимизм. Естественно, что советский писатель, не модернизируя песен и сказок, может найти в них то, что созвучно нашему времени, развить и углубить их идеи и образы, придать им новый смысл. Эту задачу блестяще разрешал на заре существования пролетарской литературы М. Горький своими героическо-романтическими произведениями. «Песня о соколе», прославившая революционный подвиг, связана с народными произведениями о соколе, в которых была своя героика, свои вольнолюбивые идеи, свой образ борца, противостоявшего

[11] Цит. по статье: В. Сидельников. Устная народная поэзия и творчество смоленских писателей. «Смоленский альманах», кн. 8, Смоленск, 1951, стр. 144.

[12] А. Н. Толстой, Полное собрание сочинений, т. 12, Гослитиздат, М., 1948, стр. 140.

[13] К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. II, стр. 29.

черным силам. Горький не повторил народных сюжетов, он создал совершенно оригинальное произведение, и самый образ Сокола у него содержит такие черты, каких не могла раскрыть народная поэзия. Тот же подход к народнопоэтическому материалу характерен для легенды о Данко и других горьковских произведений, связанных с различными фольклорными источниками.

М. Горький умел вскрывать в старых фольклорных образах и сюжетах их основное зерно, видел их непреходящее значение и — самое главное — обладал способностью обогащать эти образы идеями современности, поднимать их на высоту огромных социально-исторических обобщений, не изменяя их существа.

Горьковские традиции продолжены советской литературой. Один из самых ярких примеров тому — творчество П. П. Бажова. Его сказы — свидетельство неисчерпаемых возможностей, которые открываются перед художником, умеющим распознать ценность народнопоэтического материала, даже не всегда художественно отшлифованного. Спор о соотношении фольклорного и литературного в сказах Бажова, долгое время шедший в критике, ныне можно считать в общем разрешенным. Все сказы писателя в той или иной степени основаны на фольклорных источниках, которые он впитывал с детства. Речь должна идти не только о каких-то прямых соответствиях: рабочая устная поэзия была для Бажова и «почвой, и арсеналом» его сказов, она определила специфику языка сказов, их стилистику. Но Бажов — не обработчик и не реставратор. Он самобытный художник, который подошел к новому материалу во всеоружии знания жизни. Его сказы — глубоко современные произведения, ибо так оценить прошлое, так воспринять и преобразовать фантастику и реальность народных сказов, так осмыслить их содержание под силу лишь художнику, стоящему на самых передовых позициях современности. Бажов умел многое и многое домыслить в народных сказах. Он создал свой, глубоко индивидуальный стиль, который воспринял существенные особенности народно-поэтического языка. Обращение Бажова к фольклору, как основному источнику, являлось для него, по существу, главной, наиболее значимой формой творчества, и именно оно поставило Бажова в ряд крупнейших писателей нашего времени.[14] Этот факт свидетельствует, что работа художника над фольклором в духе вышеприведенного высказывания Энгельса ни в коей степени не является второстепенной для литературы: эта форма

[14] См. новейшее исследование М. А. Батина: Творчество П. П. Бажова, Свердловск, 1953.

всегда живая, позволяющая сказать художнику новое, сильное слово в искусстве. Можно отметить первые успехи на этом же пути Д. Нагишкина, обратившегося к почти нетронутому до него в литературе фольклору некоторых народов Сибири.

Наша литература знает много фактов, когда и более эпизодическое обращение писателей к народнопоэтическому арсеналу сюжетов и образов приносило большие художественные удачи. Поучительна в этом отношении работа ряда советских драматургов и поэтов. С. Я. Маршак мастерски «переводит народные сказки на язык театра и расшифровывает их в современности».[15] В самые простые и бесхитростные сюжеты типа «Теремок» и «Кошкин дом» писатель внес не только драматургическую остроту и напряженность, но и новую трактовку, которая сразу же приблизила старые сказки к нашей современности, заставила их звучать по-новому. Но особенного успеха в этом направлении Маршак добился пьесой-сказкой «Двенадцать месяцев». Конфликты, лежащие в ее основе, обаятельная фантастика, необыкновенные герои — все это уже содержалось в том источнике, от которого отправлялся драматург. Но С. Маршак не ограничился простым перенесением в пьесу знакомых славянскому фольклору ситуаций, образов, идей. Он разработал сюжет, обогатив его рядом новых подробностей; он создал новые образы, он значительно заострил и углубил конфликт сказки, усилил сатирические мотивы. В результате в пьесе-сказке не менее, а, может быть, и более поэтично, чем в фольклорном оригинале, более остро и широко зазвучали всегда живые идеи борьбы народной морали с «моралью» угнетателей. И светлый финал пьесы воспринимается не столько как сказочное выражение мечты народа о том времени, когда неправда и жестокость падут перед силами народной правды, но и как поэтическое утверждение незыблемости победивших народных идеалов.

Народная поэзия дает советскому писателю не только готовый материал в виде цельных сюжетов и отшлифованных образов. Ориентируясь на ее жанровые и стилистические формы, писатель может создавать вполне оригинальные, новые по самой своей природе произведения. Так, большое развитие в советской поэзии, драматургии и прозе получила литературная сказка. Речь идет о сказках, которые созданы писателями совершенно заново, которые не имеют прямых соответствий в фольклоре, но которые, тем не менее, могли появиться лишь на основе изучения писателем народнопоэтических традиций. Таковы, к при-

[15] В. Смирнова. С. Я. Маршак. Критико-биографический очерк, Детгиз, М., 1954, стр. 58.

меру, сказки М. Горького для детей — «Воробьишко», «Самовар», «Яшка», «Случай с Евсейкой», В. Я. Шишкова — «Лесной житель», «Соловьиная ночь», «природоведческие» сказки М. Пришвина и В. Бианки, сказки А. Гайдара «Горячий камень» и о Мальчише-Кибальчише (из повести «Военная тайна»). Сюда же относятся и те сказы П. П. Бажова, которые он создавал, опираясь не на конкретные фольклорные сюжеты, а на народно-сказочную традицию в целом. В области драматургии — это пьесы-сказки С. Я. Маршака «Горя бояться — счастья не видать», Е. Шварца «Два клена» и другие.

Названные произведения, конечно, не одинаковы в смысле отношения их к фольклору. Но большинство их все же сходно в одном: они представляют собой *новые* произведения, в которых сказочная форма — иногда фантастическая, иногда реально-бытовая — сознательно используется писателем для выражения нового содержания. Эти сказки по-разному реализуют известное горьковское пожелание: «Я не против героической фантастики старых сказок, я — за создание новых, таких, которые должны перевоспитать человека из подневольного чернорабочего или равнодушного мастерового в свободного и активного художника, создавшего новую культуру».[16]

Создание новой сказки возможно лишь на путях преодоления всяких шаблонов и схем, на основе ясного понимания того, что новое содержание, новые идейно-художественные задачи требуют и новых форм. Попытки втиснуть факты современности в рамки традиционных сказочных сюжетов и приемов приводят лишь к безвкусной стилизации. Новая сказка это — прежде всего новая действительность и новые герои. Со старой сказкой ее роднят обязательное наличие элементов необычайности — фантастической или бытовой, отдельные приемы повествования и характеристики персонажей и, конечно, по-новому звучащие идеи оптимизма, утверждения непобедимости людей труда и высокой народной морали. Новая сказка, несущая передовые идеи современности, воспитательна в прямом и высоком смысле. Она обращена в первую очередь к детям — в специфической форме она приобщает юного читателя к окружающему его миру. Она познавательна и дидактична, она способствует воспитанию в детях правильных — и в то же время подлинно художественных — понятий о природе, о труде, об общественных явлениях, о героизме, скромности, стойкости и о многом другом. В современной сказке сливаются фантастика и действительность, вымысел

[16] М. Горький, Собрание сочинений в 30 томах, т. 17, Гослитиздат, М., 1952, стр. 181.

и точные знания. Мечта — обязательный элемент всякой сказки — здесь освещена представлением писателя о соотношении мечты и действительности в нашей жизни.

Советская литература еще в долгу перед юным читателем: у нас мало сказок, которые бы помогали ему, как говорил Горький, видеть «вымыслы», претворяемые в действительность трудовыми делами советских людей, сказок, которые «должны научить детей думать о будущем».[17]

4

Но какое бы значительное место в нашей литературе ни занимали обработка и реставрация фольклора, различные формы «усвоения» народнопоэтических сюжетов и образов, создание новых произведений с ориентацией на жанровые и стилистические традиции народной поэзии, — к ним ни в коем случае не может быть сведено многообразие путей творческого освоения фольклора советской литературой.

Формы народной поэзии, взятые в их целостности, — при всем их богатстве и художественной мощи, — ограничены определенными пределами. Ограничены жанровые возможности фольклора: он не знает монументальных повествовательных форм, развитых драматургических жанров, его поэтические формы связаны песенным началом. Над народной поэзией в большой степени тяготеет сила традиции: она особенно проявляется в сюжетосложении, в создании образов людей, в стилистике.

Литература — более высокая в качественном отношении форма искусства, чем фольклор. Поэтому основным в освоении литературой фольклора является творческая разработка художественных принципов, выработанных фольклором, многообразное *использование* различных *элементов* народной поэзии, причем эти элементы неизбежно занимают в литературе подчиненное место, они включаются в нее органически переплавленными, входят в произведения как неотъемлемая часть их содержания и стиля. Иначе и быть не может. Литература, развивающая в качестве ведущих такие жанры, как роман, повесть, рассказ, поэма, драма, различные виды лирики, воспроизводящая действительность — современную или прошлую — не в условных формах, а реалистически конкретно, исторически правдиво, — естественно берет главным образом элементы содержания и стиля фольклора, а не его цельные, исторически сложившиеся формы.

---

[17] М. Горький, Собрание сочинений в 30 томах, т. 27, Гослитиздат, М., 1953, стр. 108.

Рассматривая конкретные проявления этих основных особенностей фольклоризма советской литературы, следует подчеркнуть, что обращение к народному творчеству связано в нашей литературе не с какими-то боковыми, второстепенными, а с коренными ее темами, с решением важнейших идейно-художественных задач.

Создание типических образов, воплощающих ведущие начала нашей действительности или явления старого, отживающего мира, требует от писателя проникновения в сущность процессов жизни, изучения закономерностей ее развития, высокого мастерства художественного обобщения. И здесь опыт народного творчества, наряду с лучшими традициями русской классической литературы и литературы мировой, важен и плодотворен для советских писателей. М. Горький говорил о яркости, художественном совершенстве фольклорных образов, он подчеркивал решающую роль в их создании синтеза, фантазии, «вымысла», способности творческого коллектива подняться над узкой «правдой факта». Классическим произведениям народной поэзии чужды натуралистическое описательство, схематизм и стремление к внешнему правдоподобию, к копированию жизни. Несомненно, что для советских писателей — в их борьбе за подлинную масштабность образов, за их синтетическую значительность, за создание монументальных характеров — является чрезвычайно поучительным то мастерство, которое обнаруживается в коллективном художественном творчестве в создании образов былинных богатырей или сказочных героев, воплотивших в себе типические черты народа, запечатлевших целые большие эпохи его жизни. Живые примеры нашей литературы показывают, как плодотворно оказывается творческое использование существенных особенностей самого художественного метода фольклора.

Народный художественный опыт постоянно питает советскую поэзию. Он входит в нее, во-первых, опосредствовано — через традиции русской классической поэзии, выраставшей, как известно, на основе усвоения и переработки достижений народной поэтической культуры. Наследуя традиции Пушкина, Крылова, Лермонтова, Некрасова и других русских поэтов, советская поэзия воспринимает и тот комплекс идей, образов, стилистических средств, элементов стиховой культуры народного творчества, который содержится — уже в органически переработанных формах — в этом наследии. Когда речь идет, скажем, о некрасовских традициях в творчестве советских поэтов, то совершенно ясно, что в понятие традиции включается и богатейший народнопоэтический материал, освоенный Некрасовым и составляющий одно из наиболее существенных слагаемых его стиля.

Поэтому всякие тенденции, направленные на противопоставление народнопоэтических традиций традициям классической литературы, на искусственное отделение их друг от друга, совершенно необоснованны и таят в себе опасность крайне суженного, ограниченного подхода к освоению советской поэзией наследия русской поэтической культуры.

Народное творчество входит в советскую поэзию и через непосредственное обращение писателей к фольклорному материалу. Плодотворность его подтверждена всем опытом развития советской поэзии, творчеством таких, в первую очередь, поэтов, как Д. Бедный и В. Маяковский, С. Есенин и Э. Багрицкий, М. Исаковский и А. Твардовский, С. Маршак и А. Прокофьев, А. Сурков и В. Лебедев-Кумач.

Советской поэзии органически близко такое художественное качество фольклора, как народность его формы. Эта форма предельно проста, общедоступна, но она — не примитив, в ней заложены разнообразные приемы и средства типизации, подлинно поэтического раскрытия мира. Овладеть формой народной поэзии, проникнуть в ее специфику — задача чрезвычайно сложная, она не может ни в коем случае свестись к усвоению какой-то суммы внешних стилистических особенностей. Опасность простой имитации «под фольклор», стилизаторского повторения всегда подстерегает того поэта, который воспринял лишь некоторые внешние качества народнопоэтической формы, не овладел фольклором как целостным явлением народной культуры.

Идейность — основа подлинного фольклоризма. На этой основе и происходит органическое врастание элементов фольклора в стиль поэтического произведения. Фольклор подчас как бы растворяется в содержании и стиле произведения, так что его нельзя отделить и представить в «чистом» виде. Это относится и к произведениям крупных форм — типа поэмы В. Маяковского «150 000 000» или А. Твардовского «Василий Теркин», и к различным видам лирики. Наличие в ряде произведений советской поэзии более «явных» фольклорных элементов определяется конкретными идейно-художественными задачами, которые решает писатель. Таковы, например, повесть в стихах Д. Бедного «Про землю, про волю, про рабочую долю» и поэма А. Твардовского «Страна Муравия». Здесь народные песни, частушки, сказки непосредственно включены в текст, иногда почти в неизмененном, а чаще — в переработанном виде; здесь в обилии обнаруживается народнопесенная стилистика. Но всё это теснейшим образом связано с общим художественным строем произведений и составляет их специфику.

Особое место занимает фольклор в творчестве поэтов-песенников. Лучшие песни советских поэтов чужды цитатного сходства с фольклором, традиционная стилистика и образность в них переплавлены, отдельные мотивы и образы фольклора разработаны по-новому. Таковы, прежде всего, песни М. Исаковского. Поэт часто идет в своей работе от известного народно-поэтического образа, выражения, но развивает все это глубоко индивидуально. Поэтический язык Исаковского насыщен фольклорными элементами, но они опять-таки органически вплетены в индивидуальный стиль писателя.

Большое значение для советской поэзии имеет обращение к народной частушке, к ее образно-интонационной системе, ее художественным приемам и средствам выразительности. Плодотворные результаты такого обращения станут особенно очевидными, если вспомнить некоторые яркие страницы творчества А. Блока, Д. Бедного, В. Маяковского, А. Прокофьева, А. Твардовского. Советские поэты разнообразно используют форму частушки, привлекая ее для разрешения самых различных художественных задач. Так, в частушечной форме написаны многие строфы поэмы «Двенадцать», в ней Блок нашел богатые возможности для предельно сжатого, острого выражения революционного пафоса, для лаконичных характеристик героев поэмы, для передачи напряженности событий. С частушкой пришел в поэму живой язык масс, поднятых революцией к активной борьбе.

К частушке неоднократно обращался Маяковский, видя возможности прямого использования ее для революционной агитации поэтическим словом. Огромное количество его стихов к плакатам РОСТА написано в частушечной форме, в которую поэт умел внести политическую четкость и призывный пафос. Маяковский законно гордился тем, что сложенная им частушка была подхвачена и распевалась участниками штурма Зимнего дворца. В тех же агитационно-политических целях привлекал частушку Д. Бедный.

А. Прокофьев использует прежде всего богатые лирические традиции частушки для передачи разнообразных, подчас тонких чувств и переживаний, для раскрытия внутреннего мира своих героев.

Обращаясь к частушке с разными требованиями и конкретными заданиями, советские поэты находят в ней большой запас образов, ярких речевых деталей, живых интонаций, элементов звуковой выразительности.

В работе над частушкой советские поэты знают отдельные неудачи и срывы. Они того же происхождения, что и всякие

другие неудачные использования фольклора: имитация, формалистическая игра, бездумное обращение с гибкой и по-своему сложной формой частушки. Работая над частушкой, поэт должен оставаться на высоте тех требований, которые предъявляет к литературе наша действительность. Именно эти требования имел в виду В. Маяковский, когда предостерегал литераторов, чтобы они «не возвели в коммунистический сан... ерунду частушек».

Советская литература учитывает те большие возможности, которые заложены в народной сатире. Сатирическое начало издавна было сильно в фольклоре. Народный смех находил выражение и в законченных типических образах, и в острых сюжетах, и в метких выражениях, в живой речи, богатой элементами юмора и злой насмешки.

Сила народной сатиры в ее социальной заостренности, в высоте и морально-политической ясности ее позиций, в оптимизме. Именно эти качества делают народную сатиру оружием борьбы, обеспечивают ей долгую жизнь, увлекают советских писателей.

М. Горький, В. Маяковский, Д. Бедный, работая над созданием сатирических произведений, опирались на традиции русской и зарубежной классической литературы и на традиции фольклора. Вслед за Щедриным они, в частности, постоянно обращались к формам и приемам народной сказки. Таковы произведения М. Горького «О чиже, который лгал, и о дятле — любителе истины», «О чорте» и «Еще о чорте», «Русские сказки» и другие, в которых писатель разоблачал врагов пролетариата, создавая сатирическую галерею явных и скрытых защитников буржуазно-феодального строя. Перерабатывая и переосмысляя фольклорную традицию, М. Горький подчинял ее задачам создания новой политической сатиры. Несомненно, что не только от Щедрина, но и от фольклора протягиваются нити к таким ярким сатирическим обобщениям, созданным Горьким, каковы «уж», «пингвины» и «гагары», «пуганая ворона», «действительный статский снегирь» и ряд других.

Связи Маяковского-сатирика с народной поэзией приобрели особенный размах после победы Октября. Они отчетливо обнаруживаются прежде всего в его плакатах РОСТА, в произведениях для театра, во многих стихотворениях и поэмах. Маяковский возродил на новой идейно-художественной основе традиции старого народного лубка, подчинив их политическим задачам своей эпохи. В одно время с Д. Бедным он использовал в своей поэтической практике приемы частушки, с присущими ей предельной сжатостью формы, остротой характеристик, силой комизма. Маяковский стремился внести в молодую советскую

драматургию — и прежде всего в сатирическую комедию — свежесть и остроту стиля народного театра с его буффонадой и неподдельным комизмом, с сочетанием в нем достоверности и заостренной фантастики. Маяковский ценил в произведениях фольклора мастерство гиперболизации как один из приемов художественного обобщения, и сам охотно пользовался этим приемом для более острого разоблачения своих «героев». Достаточно показательны в этом отношении созданные им сатирические образы Вильсона, Керзона, Пилсудского и других.

Д. Бедный и В. Маяковский прибегали иногда и к пародийному использованию произведений фольклора.

С отдельными фактами обращения к народному творчеству при работе над сатирическими произведениями мы встречаемся и у других советских поэтов, например у Твардовского и Лебедева-Кумача, Маршака и Михалкова.

В рассказах Г. Троепольского «Из записок агронома» («Никишка Болтушок», «Гришка Хват», «Игнат с балалайкой») — многое в авторских характеристиках персонажей, в речи героев, насыщенной пословицами, остроумными выражениями, идет от народного острого слова, от народного сатирического сказа.

Однако современная советская сатира, перед которой ныне стоят такие большие и сложные задачи, еще слабо использует все те возможности, какие заключены в фольклоре.

Одна из ведущих тем советской литературы — тема народа, его исторических судеб, его прошлого, настоящего, будущего. Решается она в первую очередь на основе создания широких эпических картин народной жизни. Здесь и исторические романы в собственном смысле: «Петр Первый» А. Толстого, «Степан Разин» Ст. Злобина и «Разин Степан» А. Чапыгина, «Емельян Пугачев» В. Шишкова, «Цусима» А. Новикова-Прибоя, романы О. Форш, Ю. Тынянова, Ю. Германа («Россия молодая») и другие; эпические повествования о недавнем прошлом: автобиографические повести М. Горького, трилогия Ф. Гладкова, «Тихий Дон» М. Шолохова, «Хождение по мукам» А. Толстого, «Первые радости» и «Необыкновенное лето» К. Федина; произведения, посвященные современности: «Поднятая целина» М. Шолохова, «Русский лес» Л. Леонова.

Весь большой опыт советской литературы убеждает, что создание подлинно эпических картин народной жизни, изображение народных характеров в их исторической конкретности и многообразии невозможно без вдумчивого изучения фольклора, без самого широкого привлечения его разнообразных элементов.

«Подлинную историю трудового народа нельзя знать, не зная устного народного творчества».[18] Эти горьковские слова прямо обращены к нашим литераторам, они постоянно напоминают о том, как важно учитывать художественные свидетельства народа о прошлом.

Народное творчество входит в советский исторический роман прежде всего как ценнейший и по-своему достоверный материал, который дополняет и обогащает знания писателя об эпохе, событиях, людях, почерпнутые из исторических документов и книг. Оно нередко оказывается для писателя одним из основных источников, дающих не только фактические сведения, но и формирующих представления об изображаемой эпохе, помогающих художнику проникнуть в самую атмосферу времени. Через фольклор писатель улавливает народные оценки событий и деятелей, обретает то живое ощущение народных мыслей и чувствований, какого не могут дать самые точные исторические документы. Разумеется, народное мнение о прошлом должно восприниматься советским писателем на основе марксистско-ленинского понимания исторического процесса.

Внимательный анализ обнаруживает в советских исторических романах множество эпизодов, сюжетных подробностей, образов, характеристик, которые восходят к народным песням, сказкам, преданиям. Писатель нередко развивает найденные им в фольклоре отдельные сюжетные эпизоды и лаконичные упоминания в большие, цельные картины. Так, знаменитая песня о разинском сынке явилась зерном, из которого выросло в романе Ст. Злобина повествование о подвиге посланца Разина — Тимошки Кошачьи Усы. Песенный герой обрел в романе законченную биографию, получил углубленную характеристику, а самый сюжет, не утеряв своей поэтичности, развернулся в эпизод большой типической силы. Уменье домыслить народно-поэтический материал, всегда предельно сжатый, раздвинуть сравнительно ограниченные рамки песенного или сказочного сюжета, развить то, что заложено в произведении фольклора — важное качество романиста. Как бы ни был художественно отшлифован воспринимаемый писателем фольклорный материал, — если он не прошел через горнило писательского воображения, не приобрел здесь каких-то новых художественных качеств, не обогатился идейно, — роль его в таком случае в литературном произведении сводится всего лишь к иллюстрации. В романе С. Бородина «Дмитрий Донской» старый пастух рассказывает

[18] М. Горький. О литературе. Литературно-критические статьи. «Сов. писатель», М., 1953, стр. 703.

князю предание о Евпатии Коловрате. В изложении Бородина этот эпизод, известный по древнерусской повести о разорении Батыем Рязани, утерял свои великолепные художественные качества — обобщающую силу образов, поэтичность, предельную сжатость изложения; он пересказан вяло, прозаично, растянут и кажется необязательной вставкой. В. Ян в романе «Батый» подробно разработал этот же эпизод, посвятив ему целую часть, введя много дополнительных деталей, включив в рассказ новых персонажей. Однако, придав истории с Евпатием и самому образу характер полной достоверности, писатель лишил рассказ характерной для него песенной гиперболизации, эпической значительности, поэтичности, образ Евпатия Коловрата потерял у него обобщающую силу.

Фольклор в исторических романах используется не только как своеобразный материал истории, не только со стороны сюжетных возможностей и конкретных фактов, но и для целей авторского повествования, и для лепки образов, и для раскрытия внутреннего состояния героев, он обогащает язык произведения и служит одним из стилеобразующих средств. Так, на основе глубокого проникновения в самый дух народной поэзии созданы образы Разина и его окружения, Салавата Юлаева (романы Ст. Злобина), Пугачева (эпопея В. Шишкова). Если выйти за пределы жанра романа и обратиться к советской исторической драматургии, то и здесь можно назвать ряд образов, создававшихся с помощью фольклора: это Пугачев в драме К. Тренева, Иван Грозный и Васька Буслаев в пьесе А. Н. Толстого, Иван Болотников в трагедии И. Сельвинского.

Использование фольклора помогает писателям создавать подлинно эпические характеры, в которых есть размах, яркость, обобщенность, поэтичность, присущие героям народного творчества.

Блестящий пример творческого отношения писателя к фольклору дает роман А. Н. Толстого «Петр Первый». Сам писатель признавался, что в процессе работы над книгой он широко использовал народную поэзию и для изучения языка эпохи и для проникновения в самую атмосферу изображаемой действительности. Хотя в романе встречаются отрывки песен, отзвуки сказок, преданий, пословиц, однако, во-первых, они органически влиты в стиль всей книги, как бы растворены в ней, а главное — не они определяют фольклоризм романа. Он обнаруживается по-настоящему в языке романа, в характеристиках персонажей, в речи героев, в авторских описаниях. Вот один из многочисленных примеров, показывающих, как Толстой, отталкиваясь от народноэпических образов, мастерски создает

эмоциональные картины, тонко разрешает сложные художественные задачи. Гаврила Бровкин и Андрей Голиков едут в Москву. Оба охвачены душевным волнением, нетерпеливым ожиданием увидеть столицу. И Москва открывается перед ними вначале не реально-зримыми очертаниями, а поэтическим образом: «За волнистыми полями, за березовыми рощами, за ржаными полосами, далеко за синим лесом стояла радуга, одна ее нога пропадала в уходящей дождевой туче, а там, где она упиралась в землю другой ногой, сверкали и мигали золотые искры.

«— Видишь, Андрюшка?

«— Вижу...

«— Москва».

Ощущением чистоты и простора, манящей красоты и необычайности веет от этого маленького описания, в котором переплавлены образы и интонации народной песни, сказки и даже загадки.

К сожалению, на путях овладения фольклором советский исторический роман знает и серьезные недостатки. Наши писатели не всегда по-настоящему глубоко овладевают богатствами народной поэзии, допускают ошибки подчас в самых элементарных вещах. Когда в романе Вл. Григорьева «Григорий Шелихов» говорится о том, что Шелихов привез с Урала сборник «старинок», «собранных старым казаком Киршей Даниловым и отпечатанных в Москве на деньги знатного богача Демидова», то эта ошибка писателя в фактах истории фольклористики свидетельствует, быть может, лишь о его легком отношении к подобным вопросам. Но когда в том же романе Шелихов уподобляется былинному Садко, а купец старообрядец Трапезников — морскому царю, и золотая рыбка, из-за которой Садко спорит с Новгородом, оказывается аллегорией Америки, — здесь приходится говорить уже о том, что писатель явно не понимает народного эпоса и, не понимая, искажает его образы, ничего не добиваясь вместе с тем и в решении своих художественных задач. Когда С. Бородин в романе «Дмитрий Донской» рассказывает, как приближенный князя Боброк сочиняет былину о победе над татарами, как княжеские писцы передиктовывают ее скоморохам, а те несут ее в Москву, — то невольно возникает вопрос: а как относится автор к теории аристократического происхождения эпоса? Не есть ли его рассказ своеобразная иллюстрация к известному тезису В. Ф. Миллера о том, что эпос создавался не в народе, а за княжеским столом и уже оттуда попадал в народ?

Эпические произведения советских писателей, посвященные изображению жизни народа в недавнем прошлом и в настоящем,

также заключают в себе в том или ином объеме фольклорный материал — и как материал изображаемой действительности, и как элемент стиля.

Значение его и особенности его использования отчетливо выявляются в автобиографических повестях М. Горького «Детство» и «В людях», Ф. Гладкова «Повесть о детстве», «Вольница» и «Лихая година», в эпопее М. Шолохова «Тихий Дон», в трилогии А. Н. Толстого «Хождение по мукам», в романе Л. Леонова «Русский лес».

Один из путей освоения народного творчества намечен Горьким и продолжен Гладковым. Их автобиографические повести роднят и общая тема — показ формирования человека на фоне больших социальных событий, изображение народных характеров, проявляющихся в обстановке борьбы со «свинцовыми мерзостями жизни», — и самые методы реализации этой темы. Фольклор в этих произведениях занимает не какое-то второстепенное место, он используется, можно сказать, на решающих участках, выполняет ответственные идейно-художественные функции. Песни и сказки, предания и пословицы, поэтический язык помогают конкретно и полно представить ту социальную, бытовую, нравственную атмосферу, в которой живут и действуют герои повестей, раскрыть перед читателем мир сложных человеческих взаимоотношений и конфликтов. Народная поэзия, показанная Горьким и Гладковым в широких и каждодневных связях с изображаемым бытием, по-своему характеризует внутреннюю жизнь народа. Она — и это главное — выступает как свидетельство силы и нравственной красоты народа, его воли к переустройству жизни. Образы Акулины Ивановны («Детство») и Володимировича («Повесть о детстве») несут в себе черты народной мудрости, моральной стойкости, веры в будущее, — и как часто эти качества раскрываются в повестях через песню или сказку, через фольклорный образ или меткое поэтическое слово. Но фольклор у Горького и Гладкова привлекается нередко и для более рельефного показа темных сторон действительности, для углубленной характеристики отрицательных персонажей, для выявления существенных противоречий в жизни и психологии народа. Наконец, и одна из центральных тем названных книг — тема становления и формирования характеров юных героев повестей — реализуется с помощью фольклора. Познание действительности Алешей и Федей, воспитание у них активного отношения к жизни совершаются, в частности, через приобщение их к миру идей и образов народной поэзии, проникнутой неприятием «свинцовых мерзостей», утверждением светлой правды, высокой морали народа. В песнях

и сказках открывается перед юными героями повестей иная, справедливая и прекрасная жизнь, рисуются образы борцов против зла и несправедливости. И вместе с тем фольклор органически входит во все стороны стиля автобиографических повестей М. Горького и Гладкова, придавая их языку особую меткость, поэтичность, свежесть. Заслуживает внимания то мастерство и разнообразие приемов, с помощью которых Горький и Гладков вводят фольклор в художественную ткань произведений; нельзя не подчеркнуть, что в основе их работы над фольклором лежит безукоризненное знание материала, почерпнутое и из богатейших личных впечатлений и из книг.

Как нераздельная часть жизни народа, его быта и культуры, как своеобразное выражение его представлений о действительности, его морали, предстает фольклор в «Тихом Доне». Здесь он служит Шолохову для раскрытия типических сторон жизни донского казачества в ее движении, в ее сдвигах, в ее ломке. Начиная с поэтического эпиграфа, взятого из величавой казачьей песни, через все книги романа проходит разнообразный фольклорный материал, помогающий писателю глубже раскрыть характеры героев, их внутренний мир. С фольклором связаны многие волнующие страницы романа, повествующие о крутых поворотах в судьбах его героев. Достаточно напомнить, например, эпизод из четвертого тома, когда раненый Григорий слушает песню о Ермаке. Песня о вольном казачестве подчеркивает здесь всю глубину трагедии обманутого врагами революции трудового казачьего люда, она заставляет и Григория сильнее ощутить весь трагизм своего положения.

Приемы народного эпоса влились в стиль романа, они переплавлены Шолоховым и с огромной силой оживают в его эпических описаниях, в лирических раздумьях, в психологических характеристиках, в языке героев.

В «Хождении по мукам», особенно в романах «Восемнадцатый год» и «Хмурое утро», фольклор привлекается писателем главным образом там, где он размышляет об исторических судьбах русского народа, о прочности и моральной красоте русского народного характера.

Новое свидетельство художественных возможностей, заложенных в фольклоре, — роман Л. Леонова «Русский лес». Одна из основных тем книги выражена в эпическом образе леса, нарисованном уверенной и широкой кистью мастера, и многое в нем идет от народной поэзии. «Шелестом богатырской старины», песенной чистотой овеяны и Пустоша — сказочный бор, таинственный и манящий, населенный необыкновенными существами; и чистый родничок — колыбель тихой речки Склани; и велича-

вая сосна, падающая под ударами кнышевского топора; и «лесной владыка» Калина Тимофеевич. На страницах, рассказывающих о переходе Поли в тыл врага, лес, обретший черты доброго сказочного существа, ведет девушку «кратчайшим путем на подвиг», ободряет ее «ветвяным голосом на прощанье». В конце пути, когда Поля оглянулась назад, «ничего не было позади, только помстилось сквозь дымку, кто-то мохнатый и большой с опушки кивал ей вдогонку из-под снежной колеблющейся лапы».

Пример выдающихся произведений советской литературы неопровержимо доказывает, что эпос наших дней имеет одним из питательных источников народное творчество. Возникает вопрос, важный для теории и практики нашей литературы, — может ли фольклор как материал для характеристики народной жизни иметь в произведениях, посвященных современности, такое же значение, как в повестях и романах о далеком или недавнем прошлом? Или в таких произведениях фольклор может выступать в основном лишь как стилеобразующий материал?

Общеизвестно, что в условиях социалистической действительности познавательная и общественно-воспитательная функция живого фольклора проявляется уже далеко не столь всеобъемлюще, как в прошлом. Народная поэзия в наше время не является ни единственным, ни даже главным средством удовлетворения эстетических потребностей народа. Поэтому было бы неправильно требовать, чтобы, например, авторы книг о современной деревне в использовании фольклора ориентировались, скажем, на Гладкова. Но нельзя и вовсе забывать о фольклоре, занимающем свое определенное место в современной действительности. А между тем такая недооценка имеется, она накладывает определенный отпечаток, в частности, на книги, повествующие о жизни колхозного крестьянства. В таких, например, произведениях, как «Кавалер золотой звезды», «Марья» и другие, фольклорный материал представлен случайно и «цитатно», не слит органически со всем их содержанием.

Поэтому интересной и поучительной представляется попытка С. Антонова в рассказе «Поддубенские частушки» показать сегодняшнюю колхозную деревню, ее людей и культуру через широкое использование народнопоэтического материала. Внутренний мир героев рассказа Антонова, их мораль и взаимоотношения раскрываются поэтически, эмоционально через образы частушек. Рассказ С. Антонова убеждает, что писателю, работающему над современной темой, есть что позаимствовать и в сегодняшней устной поэзии, творимой на наших глазах.

Что же касается собственно художественных элементов фольклора, то они и вовсе не потеряли своей ценности и продолжают оставаться материалом, к которому может и должен обращаться писатель, если он хочет по-настоящему правдиво, глубоко и поэтично раскрыть страницы нашей жизни.

М. А. ШНЕЕРСОН

ФОЛЬКЛОР В ПОВЕСТИ М. ГОРЬКОГО «ФОМА ГОРДЕЕВ»

Создавая в повести «Фома Гордеев» «широкую, содержательную картину современности»,[1] М. Горький обращается к народному творчеству, и элементы фольклора, использованные писателем, способствуют выявлению того существенного, типического, что характерно для персонажей повести.

Писатель находит в фольклоре краски, с помощью которых он создает образы-типы, реалистические в своей основе.

Народные песни и сказки, поэзия народного труда, его созидательная сила и облагораживающее влияние, наконец, русская природа, волжские просторы — все это в повести «Фома Гордеев» противопоставлено затхлому миру хищников и тунеядцев, все это говорит о потенциальных силах народа. Таков, например, пейзаж Волги, с которым органически сливается как его неотъемлемая часть, как душа этого пейзажа, народная песня, выражающая то же настроение, которое разлито в окружающей природе: «На всём вокруг лежит отпечаток медлительности; все — и природа и люди — живет неуклюже, лениво, — но кажется, что за ленью притаилась огромная сила, — сила необоримая, но еще лишенная сознания, не создавшая себе ясных желаний и целей... Заунывные песни точно просят о помощи... Порой в них звучит удаль отчаяния... Река отвечает песням вздохами. И задумчиво качаются вершины деревьев... Тишина...» (*4*, 30).

Этот пейзаж приобретает в повести символическое значение, выражая общую устремленность, общую идею произведения:

[1] М. Горький, Собрание сочинений в 30 томах, т. 28, Гослитиздат, М., 1954, стр. 61. (Из письма к С. П. Дороватовскому). — В дальнейшем цитаты даются по этому изданию (в скобках курсивом обозначаются том, прямым шрифтом — страницы).

притаившаяся, пока еще бессознательная, неокрепшая сила, отчаяние и удаль, звучащие в песнях народа, накопляются и зреют, растут и крепнут, и скоро им суждено будет сокрушить цепи рабства и в корне изменить жизнь. Столь же символический характер имеет и другой волжский пейзаж, самые краски которого как бы предваряют картины «Буревестника»: «...Ветер резкими порывами летал над рекой, и покрытая бурными волнами река судорожно рвалась навстречу ветру с шумным плеском, вся в пене гнева» (*4*, 173). Не случайно этот пейзаж непосредственно следует за сценой, где Фома мечтает выступить «против всех», где показано нарастание его бунтарских настроений. В образе бурной Волги, великой русской реки, олицетворяющей в повести душу народа, показывает писатель то, что несколько позже прозвучит в знаменитых словах: «Буря! Скоро грянет буря!».

Ожидание революционной грозы звучит и в речах Ежова, сломленного жизнью, не способного к активной борьбе, но предчувствующего будущее («Разразится буря, — пророчески возвещает Ежов, — и она сметет и смоет вас с земли, как дождь и ветер пыль с дерева!») (*4*, 253). Это ожидание звучит и в угрозах Фомы, обращенных к купечеству. Новые веяния так или иначе ощущают все действующие лица повести, по-разному, по-своему понимая и оценивая эти веяния. Так, даже Яков Маякин, исполненный непоколебимой веры в незыблемость и силу своего класса, чувствует приближение грозы. «Все пошатнулось! Все набекрень живут», — жалуется он.

Предчувствие очистительной бури освещает страницы повести Горького, определяет идейное содержание и систему образов «Фомы Гордеева». Жизнь показана в становлении, в развитии, картина современности дополняется ретроспективным и перспективным изображением действительности. Так показан в повести класс капиталистов: перед нами проходят образы первонакопителей, праотцов зрелого капитализма — Ананий Щуров, Игнат Гордеев и другие; рядом с ними — потомственный купец, скроенный еще по старому образцу, но способный понять пути дальнейшего развития капитализма и потребности своего класса, — Яков Маякин; наконец, писатель рисует фабриканта нового типа, «либерального купца» Смолина и близкого к нему по своему складу Тараса Маякина. Но перспектива в повести глубже, она не ограничивается показом поворотных вех на пути поступательного развития капитализма. Горький диалектически показывает и силу, и нарастающую мощь молодого русского капитала, и неизбежность его гибели.

Приближение бури, которая уничтожит капитализм, ощущается не только в русской природе, звучит не только в русской песне, в пророчествах и светлых мечтах отдельных героев. О приближении бури свидетельствует также и центральный конфликт, определяющий сюжет и расстановку образов в повести.

Конфликт нового, зарождающегося, еще слабого и неокрепшего, но растущего и потенциально могучего, и старого, косного, пока что сильного и непоколебимого, но уже давшего трещину и, следовательно, обреченного на гибель, — таков основной конфликт в повести М. Горького, определяющий систему образов этого произведения и все его идейно-художественные особенности. Элементы нового звучат в стихийном, слепом бунте Фомы, «которому тесно в рамках современности» (*28*, 62), в беспочвенном протесте Ежова, в романтических мечтах Любы Маякиной. И хотя сила старого, пока что еще крепкого мира заставляет молчать слабые, быть может, иногда и слишком робкие новые голоса (Ежов спивается, Фома превращается в юродивого, Люба становится на путь отцов), все же Горький показывает, что старое обречено на гибель.

В очерке «Нечто о наборщиках», напечатанном в 1898 г. в «Самарской газете», М. Горький, говоря о зарождающейся рабочей солидарности, отмечает: «Не народилось ли вокруг нас чего-либо нового за тот период времени, пока мы, отдыхая от жизни, пребывали в равнодушии к ней» (*23*, 106).

Показ этого подлинно нового — еще нечеткий, неразвернутый, как видение далекого будущего — проходит и через повесть «Фома Гордеев». Светлыми красками рисует Горький рабочих-наборщиков и вкладывает в уста Ежова пророческие слова: «Будущее ваше, друзья мои!» (*4*, 218). Промелькнувший в повести образ помощника машиниста Краснощекова также весьма знаменателен, так как он — представитель тех подлинно новых героев, которых через несколько лет введет Горький на страницы русской литературы. Но это лишь смутно обрисованный силуэт. Писатель не создал еще образа рабочего как активного борца за социалистическое будущее.

Пока что не эти люди являются главными героями писателя. В центре его повести два героя-антипода, два непримиримых врага: защитник старого, устоявшегося, обреченного на гибель и человек «задумавшийся», «взыскующий правды», носитель новых веяний, не ставших еще массовым явлением, но типичных. Трагедия Фомы Гордеева — в его одиночестве и слепоте. Порвав со своим классом, отрекшись от него, Фома не нашел точки опоры, не узнал, где правда, и в одиночку не мог

победить врага. Классовая ограниченность помешала ему увидеть своего союзника в народе, ибо с детства ему привито было пренебрежительное отношение хозяина к работнику.

В творчестве М. Горького, уже в ранних его рассказах, большое место занимают образы «задумавшихся», «беспокойных» людей. Это — люди, не принимающие действительности, остро чувствующие несправедливость и неблагополучие окружающей жизни, тоскующие по другой, хорошей жизни, образ которой еще туманно, неясно рисуется в их мечтах. Таковы Коновалов, Григорий Орлов и др. Все они — представители низов, мелкие мастеровые, интеллигенты-разночинцы, бывшие крестьяне, деклассированные и опустившиеся на дно.

В повести «Фома Гордеев» М. Горький также рисует «задумавшегося», «беспокойного» человека, но, в отличие от других подобных героев, «задумавшийся» в этой повести — выходец из купеческой среды, наследник миллионного состояния купца Гордеева. В основу образа Фомы положен жизненный материал, накопленный Горьким в течение многих лет, о чем он рассказывает в статье «Беседы о ремесле». В этой статье писатель знакомит нас с тем «сырьем», с тем эмпирическим материалом, из которого он лепил свои образы-типы, отбрасывая лишнее, нехарактерное, концентрируя существенное, типическое. Так, М. Горький рассказывает о Демке Майорове, который «буйствовал» в Печерской слободе Нижнего-Новгорода, сообщает историю Гордея Чернова. Эта «полусказка о человеке, который так легко выломился из „нормальной" жизни, так просто отверг ее» (*25*, 302), очень нравилась писателю как симптом неблагополучия, непрочности существования «железных людей». Из суммы известных ему фактов («Я хорошо знал жизнь почти всех крупнейших купеческих семей города и знал, что не один Чернов „выломился" из „нормальной" жизни, — выламывались и другие, легко разрушая порядок жизни, созданный трудом десятилетий») (*25*, 303) М. Горький создает типический образ человека, который «бесится» уже не по Островскому, ибо живет в другую эпоху, когда неудовлетворенность жизнью, смутное ощущение ее неблагополучия проникли даже в среду купеческой молодежи. «Я вполне уверен, — замечает писатель в той же статье, — что в лице этой молодежи бессмысленно пропадали силы социально ценные» (*25*, 355). Гибель таких «социально ценных сил» и показал Горький в своей повести.

Образ Фомы дан в становлении, в развитии, писатель показывает, какие факторы влияли на формирование личности его

героя, каков источник его недовольства жизнью, его стремления к идеалу, к подвигам и светлому, еще не ясному для него самого, счастью.

Характер Фомы во многом сложился под влиянием его отца и тетки Анфисы. Существенным является то, что оба они — выходцы из крестьянской среды и в отличие от потомственного купца Маякина еще не порвали окончательно кровных связей с народом. Игнат Гордеев, бывший водоливом на одной из барж богача купца Заева, благодаря своей энергии, уму, неразборчивости в средствах и безумной жажде наживы разбогател и сам стал купцом. Мораль того класса, к которому он приобщился, отравила его сознание, запятнала его совесть, но прежнее не умерло еще окончательно и часто прорывалось в мучительных приступах угрызения совести, в молодецкой удали и, казалось бы, в несовместимом с жадностью безразличии к деньгам. В образе Игната Горький показывает трагедию наиболее сильных, способных, одаренных людей из народа. Подымаясь со дна жизни, достигая богатства, люди эти отрываются от народа, попадают в стан его врагов, в стан тех, кто «портит и пачкает жизнь».

В Игнате Гордееве писатель показывает черты богатырской, могучей силы. Таков его внешний облик: «...во всей его мощной фигуре было много русской, здоровой и грубой красоты» (*4*, 13). Сила, удаль, богатырская мощь ощущаются во всех его словах и поступках. Не случайно мальчик Фома считает, что отец его — сказочный разбойник: «Громадный рост Игната, его трубный голос, бородатое лицо, голова в густой шапке седых волос, сильные, длинные руки и сверкающие глаза — все это придавало Игнату сходство со сказочными разбойниками» (*4*, 25). Характерна и аллегорическая картина погони за наживой (картина эта представляется уже взрослому Фоме): в огромной яме, полной людей, он видит «знакомые ему лица: вот отец ломит куда-то, могуче расталкивая и опрокидывая всех на пути своем, прет на все грудью и громогласно хохочет» (*4*, 192).

Нарисованный М. Горьким образ Игната напоминает сказочного богатыря, попавшего в иные конкретно-исторические условия. Но напоминает он не тех богатырей, которые совершали подвиги во имя народа, а Ваську Буслаева — «озорника», бунтаря, восставшего против общепринятых порядков.[2] Замеча-

[2] В нашу задачу не входит изучение вопроса об исторической сущности образа Василия Буслаева. Мы рассматриваем здесь этот образ в том аспекте, в каком рассматривал его М. Горький, так как для нас важна именно точка зрения автора «Фомы Гордеева». Сопоставление образа Игната Гордеева с образом Василия Буслаева дано впервые в книге: Б. Бялик. Эстетические взгляды М. Горького. Л., 1939, стр. 113.

тельную оценку образа Буслаева дает Белинский в статье «Древние российские стихотворения». Оценка эта в основном совпадает с той трактовкой, которую мы найдем в ряде произведений автора «Фомы Гордеева». Белинский прежде всего отмечает двойственность натуры Буслаева; она, с одной стороны, «поэтическая, удалая, размашистая, сильная, могучая», с другой — «неопределенная, дикая, безобразная».[3] Для нас существенно то, что Белинский видит причину противоречивости натуры Буслаева не в его личных свойствах, а в явлениях общественно-исторической действительности.

В цитируемой статье отмечена глубокая типичность этого образа, типичность, выходящая за рамки эпохи Великого Новгорода. Могучие силы, заложенные в русском человеке, но скованные путами общественных условий, — вот что видит Белинский в образе Василия Буслаева. Великому критику нравится в новгородском богатыре «жажда какой бы то ни было деятельности, лишь ‹бы› сопряженной с опасностями, отвагою и удалью».[4] Сама уже эта жажда — залог великого будущего, стоит лишь направить ее по нужному пути. Замечательны следующие рассуждения Белинского: «Дурно направленная сила души дурно и действует, а хорошо направленная сила души хорошо и действует; но срам и горе народу, у которого нет того, что бы могло дурно или хорошо быть направляемо! И поэтому Васька Буслаев, *мот* и *пьяница*, право, был лучше многих тысяч людей, которые тихо и мирно прожили век свой: он был мотом и пьяницей от избытка душевного огня, лишенного истинной пищи. . .».[5]

Образу Василия Буслаева М. Горький также дает двоякую трактовку: так, в «хвастливом Васькином монологе» из неосуществленной пьесы об этом богатыре М. Горький показывает «силу души» Буслаева, «хорошо направленную», приписывая Буслаеву пафос созидательного труда, страстное стремление народа трудом своим украсить землю, создать вечные, неумирающие ценности:

Эхма, кабы силы да поболе мне!
Жарко бы дохнул я — снега бы растопил,
Круг земли пошел бы да всю распахал,
Век бы ходил — города городил,
Церкви бы строил да сады все садил!
Землю разукрасил бы — как девушку,
Обнял бы ее — как невесту свою,

[3] В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. V, Изд. Акад. Наук СССР, М., 1954, стр. 408.
[4] Там же, стр. 414.
[5] Там же, стр. 414.

Поднял бы я землю ко своим грудям,
Поднял бы, понес ее ко господу:
— Глянь-ко ты, господи, земля-то какова, —
Сколько она Васькой изукрашена!
Ты вот ее камнем пустил в небеса,
Я ж ее сделал изумрудом дорогим!
Глянь-ко ты, господи, порадуйся,
Как она зелено на солнышке горит!
Дал бы я тебе ее в подарочек,
Да — накладно будет — самому дорога!
(*5*, 431).

В этом монологе воплощены жажда подвигов, удаль, молодечество, которые в неблагоприятных условиях превращали Василия Буслаева в «озорника», буяна и пьяницу. В этом монологе характерно и другое: М. Горький отразил в нем ту исконную любовь к труду, которая столь характерна для русского народа.

Черты созидательного пафоса, отраженные в монологе Буслаева, мы находим у Игната Гордеева: и он совсем по-буслаевски восклицает: «И — хоть все сгори — плевать! Горела бы душа к работе». Но трагедия Игната состоит в том, что работа его не украшает землю, а накладывает цепи на народ, на него самого. Отсюда его неудовлетворенность, тоска, шалые выходки.

О другой трактовке образа Буслаева узнаем мы из доклада М. Горького на Первом Всесоюзном съезде советских писателей. Среди типов «лишних людей», — говорит М. Горький, — «весьма своеобразны незнакомые Европе типы „озорников"; в фольклоре это — Василий Буслаев...» (*27*, 311). Буйство, «озорство» Демки Майорова, Гордея Чернова и других, «выломившихся» из жизни людей, не нашедших применения своим силам и поэтому ставших «лишними», во многом сродни «озорству» новгородского богатыря, не верившего «ни в сон, ни в чох», и чертами буслаевского «озорства» наделяет М. Горький Игната, давая этим чертам социально-историческое объяснение. Здесь писатель показывает «силу души» Буслаева, дурно направленную под влиянием сковывающих ее общественных условий. Так, в образе, созданном народом, писатель находит воплощение тех типических черт, которые подметил он в реальной действительности.

Вариации данного типа мы встречаем и в других произведениях М. Горького. Он показывает героя — «озорника», буяна, «выломившегося из нормальной жизни» своего класса, показывает, как по-разному проявляются его «озорство», удаль, молодечество в зависимости от социальной природы «озорника».[6]

[6] Слово «озорник», примененное М. Горьким по отношению к Буслаеву, надо понимать в более широком его значении. Именно в таком широком

Таков образ отца Ильи Лунева в повести «Трое». «Красавец и силач Яков, еще будучи подростком, приобрел в селе прозвище Бесшабашного, а ко времени смерти отца был первым кутилой и буяном во всей округе. На него все жаловались — мать, староста, соседи; его сажали в холодную, пороли розгами, били и просто так, без суда, но это не укрощало Якова, и все теснее становилось ему жить в деревне, среди раскольников, людей хозяйственных, как кроты, суровых ко всяким новшествам, упорно охранявших заветы древнего благочестия... Когда степенные люди увещевали его..., он насмешливо отзывался: „Погодите, старички почтенные, — всему мера есть. Нагрешу вдоволь — покаюсь и я! А теперь — рано еще... На мне грех — как на птенце пух, а вот вырастет греха, как на вороне пера, тогда, значит, молодцу пришла каяться пора“» (*5*, 8). Эти слова Якова непосредственно перекликаются с известными словами Буслаева: «С молоду бито много, граблено, под старость надо душа спасти». Здесь Горький показывает, как буслаевский бунт вспыхивает в среде патриархального крестьянства.

В Игнате Гордееве черты Василия Буслаева (страсть к труду — с одной стороны, озорное буйство — с другой) свидетельствуют о том, что многое в этом человеке еще близко народу, что жажда наживы еще не убила окончательно его живую душу. Вот почему в минуты тоски и раскаяния он «плакал под пение заунывных песен» (*4*, 11), — узнавал в них свое, родное, еще не забытое окончательно.

Все это очень важно учесть для того, чтобы понять, как создается образ Фомы. Не менее существенным для понимания его является образ Анфисы. Когда мальчиком Фома находился в доме Маякина, его окружала обстановка монастыря. Воспитанием детей там ведала родственница Маякиных, старуха Буэя, о которой М. Горький говорит: «зная множество молитв, она не рассказывала Фоме ни одной сказки» (*4*, 22). Но вот, попав в дом отца, Фома погружается в иную атмосферу. Его встречает «смешная старуха с длинным крючковатым носом и большим ртом без зубов» (*4*, 24) — сестра его отца, Анфиса. «Эта старуха ввела его в новый, дотоле неизвестный ему мир» (*4*, 25) — в мир народных сказок. Веселая, добрая, детски простая, Анфиса как бы воплощает в себе светлую душу народа, запечатленную в его сказках и песнях. И неизгладимое воздействие оказала она

значении понимал это слово М. Горький и в ранний период своего творчества, о чем свидетельствует его рассказ, озаглавленный «Озорник», где «озорство» показано как своеобразная форма стихийного протеста героя рассказа против общепринятых порядков, несправедливости и косности устоявшихся отношений.

на своего питомца. Первые представления о жизни у Фомы складывались под влиянием «ласковой тетки Анфисы, с ее сказками, улыбками и мягким смехом, от которого на душу мальчика веяло радостным теплом» (*4*, 34). Романтика народных сказок во многом определила характер Фомы, его восприятие жизни, его стремления и идеалы.

Неясная тоска по идеалу, пробужденная в душе ребенка произведениями, созданными народом, разовьется потом в мучительное стремление к лучшей жизни, к героическому и прекрасному, чего не найдет Фома в окружающей действительности. Противостоящая образу жизни купеческого сословия романтика народных сказок способствовала зарождению ненависти к обыденному, мечты о созидательном труде, о славных подвигах.

Ребенком Фома воспринимает жизнь сквозь призму сказочной фантастики, в которую он погружен всей душой: так, отец представляется ему героем сказки, который меряет золото бочками. Характерен следующий диалог: «Ты где был?» — обращается Фома к отцу. — «По Волге ездил...». — «Разбойничал? — тихо спросил Фома» и узнав, что отец — обыкновенный купец, «с сожалением протянул: — А я думал, что ты то-о-же разбойник»[7] (*4*, 25—26).

Идеалы мальчика, почерпнутые из сказок и легенд, — смелые, благородные люди, героические подвиги, чудесные края, населенные праведниками, — идеалы эти терпят крушение при соприкосновении с капиталистической действительностью. Таково его первое плавание по Волге. «Молча, широко раскрытыми глазами смотрел он на бесконечную панораму берегов, и ему казалось, что он движется по широкой серебряной тропе в те чудесные царства, где живут чародеи и богатыри сказок...» (*4*, 31). Однако от отца он узнает, что таких царств не существует. «Чудесные царства не являлись перед ним. Но часто на берегах реки являлись города, совершенно такие же, как и тот, в котором жил Фома... Фома осматривал их с отцом, оставался недоволен ими и возвращался на пароход хмурый, усталый» (*4*, 31). Он обращался к отцу с расспросами, но объяснения Игната были слишком прозаичны и не удовлетворяли воспитанного на сказках мальчика; ему не нравились ответы отца: «ничего интересного и понятного ему не было в них, и не слышал он того, что желал бы услышать. Однажды он со вздохом заявил отцу: — Тетя Анфиса знает лучше тебя... — Что она знает? — спросил Игнат, усмехаясь. — Все, — убежденно ответил мальчик» (*4*, 31).

---

[7] В первой печатной редакции эти слова читались так: «А я думал, что ты то-о-же разбойник... как богатырь» («Жизнь», 1899, февраль, стр. 45).

Он с грустью узнает, что и Астрахань — «такая же, как и все», что за ней — море, а в море, кроме воды и рыбы, ничего нет, и Китеж в нем не стоит, и «праведные города не бывают». И, узнав, что на земле «все одинаково», «мальчик стал реже, не так упорно смотреть вдаль вопрошающим взглядом черных глаз» (*4*, 31—32).

Так писатель рисует формирование личности ребенка и показывает, какую роль играла народная поэзия, романтика народных сказок в зарождении недовольства его окружающим скучным и бедным миром. Зерно этого недовольства заронило народное творчество, в котором запечатлена мечта народа о «сказочном счастье, взятом с бою». «Он все еще жил в мире сказок, но безжалостная рука действительности уже ревностно рвала красивую паутину чудесного, сквозь которую мальчик смотрел на все вокруг него» (*4*, 34).

Но при этом М. Горький показывает, что Фома навсегда сохранил способность воспринимать жизнь «сквозь красивую паутину чудесного», сквозь образы сказочной фантастики. Так, рассказы отца о жизни, о людях «он незаметно для себя путал... со сказками тетки и создавал хаос событий, в котором яркие краски фантазии причудливо переплетались с суровыми тонами действительности» (*4*, 47). Юношей, мечтая о женщине, «он вызывал перед собой образы сказочных царевен» (*4*, 57); уже будучи взрослым, в рассказах Любы Маякиной о Тарасе Фома слышит «что-то такое, что делало его (Тараса, — *М. Ш.*) похожим на храбрых и благородных разбойников тетушки Анфисы» (*4*, 100). И хотя он чаще и чаще убеждается в том, что «в сказках... не настоящее все» (*4*, 101), он до конца сохраняет мечту о сказочных подвигах, о чудесном, о героической борьбе. Вот почему в момент взлета сил, в момент кульминации, когда ярко вспыхнули все его душевные способности, прежде чем это пламя погасло, Фома почувствовал себя героем сказок, слышанных им в детстве: «Суматоха на пароходе росла, и Фома при виде этих озлобленных, растерявшихся, обиженных им людей чувствовал себя сказочным богатырем, избивающим чудовищ» (*4*, 269—270).

Черты богатыря присущи Фоме в большей степени, чем Игнату Гордееву, ибо Фома все больше и больше отходит от ненавистного ему мира купцов, с которым был тесно связан его отец. «Ведь ты ужасно не похож на купца» (*4*, 99), — говорит ему Любовь Маякина. «Я уверена, что вы не пойдете обычным путем людей вашего круга» (*4*, 120), — замечает Медынская. «Он сам чувствовал в себе что-то особенное, отличавшее его от сверстников, но тоже не мог понять — что это такое?»

(*4*, 81). Борьба его с Маякиным в значительной степени определяется желанием последнего сделать Фому обыкновенным купцом и стремлением молодого Гордеева вырваться, выбиться из обычной колеи.

Этот страстный порыв к свободе, нежелание подчиняться установленным мертвящим нормам («Я хочу жить свободно... А то — что я? Арестант... к чорту все!» (*4*, 187), буйное «озорство» и нарушение общепринятого порядка — все это буслаевские черты, роднящие Фому с отцом. Однако бунт сына серьезнее, упорнее, целеустремленнее. Это не следствие периодически охватывающих его приливов тоски, а результат прочно утвердившегося неприятия жизни, «буйное чувство протеста» (*4*, 185) против жизни отцов.

Фома постепенно начинает понимать, что жизнь основана на несправедливости, на угнетении сильными слабых, а он ищет правильный путь, тоскует по правде и не находит ее. Фома постепенно приходит к заключению, «что все — обман... Одни работают, другие только командуют и потеют... А получают за это больше... Которые люди не работают совсем ничего всю жизнь, а живут они лучше трудящих... А трудящие — они просто несчастные лошади! На них едут, они терпят... больше ничего!.. И все люди, которые командуют, чем они оправдаются?.. для чего жили?» (*4*, 245).

Трагедия Фомы, его страшное одиночество, а следовательно — и слабость, объясняются тем, что он стремился сблизиться с народом, во многом чувствует свое родство с ним, но его общественное положение создает непроходимую пропасть между ним, хозяином, и работающими на него людьми. Перешагнуть эту пропасть он не может.

Горький раскрывает некоторые черты близости Фомы к народу, показывая отношение молодого Гордеева к народной песне и к народному труду — к тому, что отражает существенные стороны народной жизни, воплощает чаяния и ожидания народа, его творческие созидательные силы.

Сцена, где особенно ярко раскрываются эти черты, — одна из кульминационных в повести. После окончательного разрыва с Медынской, потеряв в жизни точку опоры, утратив всякий вкус к своему делу, Фома впервые выступает здесь как человек, «полный мстительного чувства и какой-то дерзости в отношении к людям» (*4*, 190), к тем, кто командует в жизни.

Остановимся подробнее на этой сцене. На плотах собралась подгулявшая компания: подвыпивший купчик, какой-то «барин с бакенбардами», «веселый секретарь» Ухтищев, Фома — и при них дамы. Когда всем становится скучно, Саша, подруга Фомы,

запевает народную протяжную песню. Внутренний мир собравшихся, а также отношение Фомы к купцам и к народу обнаруживаются в том, как каждый из находящихся на плоту реагирует на звуки этой песни. Вот перед нами сын купца Званцева. Он «носил пенснэ, был худ, бледен, и когда он стоял, то икры ног его вздрагивали, точно им противно было поддерживать хилое тело...» (*4*, 150). Когда замерли последние звуки простой, за душу хватающей песни, Фома услышал «какой-то надтреснутый и скучный голос Званцева: „Я не могу понять красот этой прославленной русской песни... Что в ней? Волчий вой, голодное что-то, дикое... Э... это собачьи немощи. Нет веселья, нет шика... Вы послушайте, что и как поет француз! Или — итальянец". „— Я должен с этим согласиться — русская песня однообразна и тускла..." — прихлебывая вино, говорил человек с бакенбардами» (*4*, 154), который называл молодого купца Ивана Званцева — «Жан», произнося это имя на французский лад.[8]

Во время пения Саши на плотах появилось новое лицо: «...от костра шел мужик. Он ступал по доскам осторожно, становясь на носки сапог, руки его были заложены за спину, а широкое бородатое лицо все преобразилось в улыбку удивления и наивной радости» (*4*, 153). Как видим, то, что кажется Званцеву и его собеседнику однообразным, тусклым, что глубоко чуждо им и непонятно, близко и дорого простому русскому мужику. По приглашению Саши он поет с нею другую песню. И вот как автор описывает их пение: «Когда два голоса, рыдая и тоскуя, влились в тишину и свежесть вечера, — вокруг стало как будто теплее и лучше; все как бы улыбнулось улыбкой сострадания горю человека, которого темная сила рвет из род-

[8] В окончательной редакции этой сцены мы обнаруживаем ряд изменений по сравнению с первоначальным текстом. Так, в первой печатной редакции приведенный нами разговор о русской песне звучал так: «...нет шика... *живых и живительных звуков*... Нет, вы послушайте, что и как поет *мужик*-француз...» (дальше без изменений). «Я должен с этим согласиться — русская песня однообразна и тускла... *В ней нет, знаете, этого* блеска культуры...» — с *грустью* говорил человек с бакенбардами. («Жизнь», 1899, июнь, стр. 253). Не случайно подчеркнутые нами слова писатель исключил при последующем редактировании повести. Горький убрал из речи Званцева и его собеседника слова о «живых и живительных звуках», о «блеске культуры», так как для людей с ничтожной, пустой душой чужды подобные понятия. О «бедности» русской народной песни господин с бакенбардами не мог говорить с *грустью*, так как он глубоко равнодушен к народу. Характерно, что Горький убирает слово «мужик»: конечно, не народное творчество французов противопоставляет Званцев русскому фольклору, а кафе-шантанные шансонетки. Так, работая над повестью, выделяет писатель основную идею, заключенную в данной сцене.

ного гнезда в чужую сторону на тяжкий труд и унижения. Точно не звуки, не песня, а те горячие слезы человеческого сердца, на которых выкипела эта жалоба, — сами слезы увлажили воздух. Тоска души, измученной в борьбе, страдания от ран, нанесенных человеку железной рукой нужды, — все было вложено в простые, грубые слова и передавалось невыразимо тоскливыми звуками далекому, пустому небу, в котором никому и ничему нет эха» (*4*, 156).

Эта замечательная характеристика народной песни противостоит мнению подгулявшего купчика и созвучна отношению к песне мужика и Фомы Гордеева, испытывающего при исполнении песни то же, что и мужик Степан. «Отшатнувшись от певцов, Фома смотрел на них с чувством, близким испугу, песня кипящей волной вливалась ему в грудь, и бешеная сила тоски, вложенная в нее, до боли сжимала ему сердце. Он чувствовал, что сейчас у него хлынут слезы, в горле у него щипало, и лицо вздрагивало... И ему казалось, что поют не двое людей — все вокруг поет, рыдает и трепещет в муках скорби, все живое обнялось крепким объятием отчаяния. Когда кончили петь, он, вздрагивая от возбуждения, с мокрым от слез лицом, смотрел на них и улыбался» (*4*, 156—157).

Песня пробудила в сердце Фомы наряду с чувством восторга, глубокой симпатии к мужику и чувство безграничного отвращения к собутыльникам, этим толстокожим, чуждым ему людям, неспособным понять красоту и глубокую грусть родной песни. «Фоме стало противно смотреть на них... Его удивляло, что все эти люди ведут себя так, точно они не слышали песни. В его груди она жила, вызывая у него беспокойное желание что-то сделать, сказать... Ему не хотелось ехать в город с этими людьми... Фома почувствовал, что ненавидит его (Званцева, — *М. Ш.*), — его и всех...» (*4*, 158). Чрезвычайно характерно и существенно следующее: ненависть Фомы неожиданно вылилась в решение утопить, уничтожить мерзких, жалких людишек тогда, когда он увидел, как они обращаются с мужиком; именно он, мужик, с его простыми, грустными песнями, с его глубокими, сильными чувствами был близок и дорог Фоме — и обида, нанесенная Степану, задевает Гордеева и рождает желание отомстить. «С-скотина! — визгливо крикнул Званцев; Фома увидел, что он толкнул мужика, а мужик, сняв шапку, виновато пошел в сторону... — Ду-урак! — шагая за ним и взмахивая рукой, кричал Званцев. Фома вскочил на ноги и громко, угрожающе сказал: — Ты! Не тронь его!.. И вдруг в голове его вспыхнула одна мысль» (*4*, 158) — мысль отвязать плот. Единство чувств, близость в этот момент мужика и Фомы подчеркнуты следующей

деталью:[9] разрубив звенья, скреплявшие плот, и получив от Фомы указание лишь в крайнем случае спустить лодку на помощь уплывавшей компании, «довольный, усмехаясь, мужик прыжками бросился по плотам к берегу» (*4*, 159). М. Горький показывает, что чувство ненависти к купчикам и господам, руководившее действиями Фомы, сродни было и мужику. Отношение к народной песне облагораживает и Сашу, и характерно, что она считает Фому лучше других потому, что он плачет, когда поют «хорошие песни».

Итак, в сцене на плотах, показывая отношение к народной песне различных действующих лиц, М. Горький раскрывает тяготение героя повести к трудовому народу. Интересен и самый подбор исполненных песен. Первая из них — любовная, выражающая безмерную тоску безнадежно любящей души:

Хорошо тому на свете жить,
У кого нету заботушки.
В ретивом сердце зазнобушки!
Эх, у меня, у красной девицы,
Как былинка, сердце высохло...
Уж я ему это выплачу...
Зазноблю его, повысушу...
Суше ветра, суше буйного,
Суше той травы кошеные...
Ой, кошеные, просушеные...
Эх, — ты восчувствуй, добрый молодец!
Какова тоска любовная.
(*4*, 152—153).

Не случайно М. Горький выбрал именно эту песню. Содержание ее способствует более глубокому раскрытию образа Фомы. Мучительная тоска неудовлетворенной любви, чувства, так сильно им овладевшего, звучит в словах этой песни. Горе простой русской девушки понятно и близко Фоме, чувство которого столь же цельно, чисто, постоянно и глубоко, как и чувство героини песни. Эти цельность и чистота любви, незнакомые окружающим Фому людям (Маякин был убежден, что Медынская — любовница Фомы, что он дорого платит ей за любовь, Ухтищев в душе посмеивался над неудачной любовью Фомы), лишний раз указывают на его отличие от купеческой, мещанской среды, где нет места для высокой бескорыстной любви, и подчеркивают его близость к народу. Созвучна переживаниям Фомы лишь простая народная песня, в которой нет «шика и блеска», но есть подлинная страсть и тоска. Однако дело здесь не только

[9] Характерна следующая реплика Званцева по адресу Фомы, завершающая сцену со Степаном в 1-й печатной редакции: «Мужик! — презрительно кинул Званцев, глядя на Фому» («Жизнь», 1899, июнь, стр. 258).

в том, что тема трагической, безнадежной любви, которая звучит в песне, соответствует переживаниям Фомы. Содержание народной песни, которую поет Саша, значительнее и глубже. В ней не только выпевается безмерное горе, в ней, как и в других народных песнях, по словам Белинского, звучат «заунывность, тоска и грусть души сильной и мощной».[10] Более того, в этой песне отражена не только личная драма безнадежно любящей девушки, но и трагическое положение человека, жизнь которого беспросветно мрачна, у которого нет пути, нет выхода, нет надежд на лучшее будущее. В статье «Древние российские стихотворения» Белинский дал замечательную оценку этой песни и привел ее полный текст: «Противоречие общественности с разумными потребностями и стремлениями человеческой натуры становит общество в трагическое положение. В нашей народной поэзии бездна трагических элементов, свидетельствующих о глубине и страшной силе русского духа, который, попавшись в противоречие, мстил и себе самому и всему окружающему. Вот несколько примеров для подтверждения этой мысли:

Хорошо тому на свете жить,
У кого нет стыда в глазах,
Нет стыда в глазах, ни совести!
Нет у молодца заботушки,
В ретивом сердце зазнобушки!
Зазнобил меня любезный друг,
Зазнобил, сердце повысушил,
Без краснова солнца высушил,
Без морозу сердце вызнобил.
Я сама дружка повысушу!
Не зельями, не кореньями...
...Схороню тебя, мой миленькой,
В зеленом саду под грушею;
Я сама сяду, послушаю:
Не стонет ли мать сыра земля?
Не вскрывается ль гробова доска?
Не встает ли мой сердечный друг?
Зарости, моя могилушка,
Ты травушкой, муравушкой!
Не достанься, мой любезный друг,
Ни девушкам, ни молодушкам,
Ни своей змее — полюбовнице!
Ты достанься, мой любезный друг,
Сырой земле, гробовой доске».[11]

Нечего говорить о том, насколько соответствует облику Фомы то, о чем здесь пишет Белинский. «Страшная сила русского духа», который попал «в противоречие» и «мстил себе

[10] В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений. т. V, стр. 440.
[11] Там же, стр. 446—447.

самому и всему окружающему», «противоречие общественности с разумными потребностями и стремлениями человеческой натуры» — вот что отражено в использованной Горьким песне, как нельзя лучше характеризующей Фому Гордеева.

Вторая песня — иной окраски (не случайно в исполнении ее участвует мужик). В ней ставится острая социальная тема, говорится о горе «человека, которого темная сила рвет из родного гнезда в чужую сторону, на тяжкий труд и унижение», о «страданиях от ран, нанесенных человеку железной рукой нужды»:

Мне не пьется, ни глотается,
Вина душа не примат...
Мне пришла пора прощаться,
Со родными надо расставаться,
Эх, и в чужу сторону надоть мне идти...
(1, 156).

Самому Фоме не довелось пережить то, о чем рассказывается здесь. Но и ему знакома «тоска души», «измученной в борьбе», и он чувствует давление «железной руки» жизни, и его «темная сила» душит и давит, — вот почему он способен остро чувствовать горе народа, вылившееся в словах песни, вот почему для него песня — не «волчий вой», не «собачьи немощи», а свое, родное, понятное и близкое.

Сцена на плоту занимает одно из центральных мест в повести — это поворотная сцена. Здесь окончательно выявляется отчужденность Фомы от его класса, жизнь Фомы «выламывается» из обычной колеи, и он становится бунтарем и отщепенцем. Непосредственно после этой сцены следует рассказ Ефима о «бунте» Фомы, о его «озорстве» на Волге, завершающийся знаменательными словами Маякина: «Разве баржа разбилась?! Эх ты! Человек разбился!» (2, 168). Так определяет Маякин разрыв Фомы с его классом.

Следующая далее сцена подъема баржи — также является этапной в развитии внутренней драмы Фомы. Если в сцене на плотах раскрываются черты близости его к народу и отчужденность от купечества, то в сцене подъема баржи с особой остротой раскрывается тяготение Фомы к народу (вспомним его отношение к народному труду) и вместе с тем показана роковая отчужденность героя повести от трудового люда, для которого он, Фома, хозяин, а, следовательно, навсегда чужой, враг.

Еще юношей Фома испытывает тоску по здоровому радостному труду. То богатырское начало, которое воспел Горький в монологе Буслаева, здесь проявляется у Фомы: «Шум опьянял его, и то смутное, что бродило в его душе, определилось в могучее желание самому работать, иметь сказочную силу, огромные

плечи и сразу положить на них сотню мешков ржи, чтоб все удивились ему» (*4*, 61). Труд, как богатырский подвиг, труд Микулы Селяниновича, радостный, созидательный труд — этот идеал так же, как и многие другие идеалы Фомы, навеян был сказками и песнями тетушки Анфисы, пробудившими «то смутное, что бродило в его душе».

И вот, отвергнув жизнь отца, жизнь Маякина, в поисках другой жизни, свободы, другого счастья, Фома вновь испытывает страстное стремление трудиться, слиться с массой работающих людей. Здесь снова сказывается его близость народу, но, вместе с тем, здесь же ощущается и та неизмеримая пропасть, которая отделяет его от мужиков-тружеников. На миг он приобщается к коллективной работе, и доселе неиспытанная радость труда захватывает его: «Фомой овладело странное волнение: ему страстно захотелось влиться в этот возбуждающий рев рабочих, широкий и могучий, как река... Невыразимая радость бушевала в нем и рвалась наружу возбужденным криком... Первый раз в жизни он испытывал такое одухотворяющее чувство и всей силой голодной души своей глотал его, пьянел от него и изливал свою радость в громких, ликующих криках в лад с рабочими...» (*4*, 177). Но сразу же наступает охлаждение. Восторженные слова Фомы, обращенные к мужикам, не находят у них отклика и вызывают лишь враждебное отношение, потому что это слова хозяина, эксплуататора, от которого ничего, кроме обмана, ждать нельзя. И видя эту враждебность, отчужденность, Фома острее ощущает свое одиночество. Итак, если в сцене на плотах раскрывается близость Фомы к народу, то здесь показано, как это противоречит отношениям хозяина и работников, представителей различных классов, которых ничто не может примирить.

Чем больше запутывается Фома в тенетах, расставленных Маякиным, чем острее встает перед ним вопрос, как жить, тем сильнее, неудержимее привлекает его народ, простая жизнь в труде, среди простых людей, среди родных песен.

Так, тоска по труду, любовь к народной песне и к простому русскому человеку ярко воплощены в следующей сцене, описанной в конце повести, где трагический конфликт Гордеева со средой достигает своего апогея. Фома идет от Маякина, мучаясь тоской, мыслями о своей «неспособности к жизни». «С одной из пристаней давно уже разносилась по воздуху веселая „дубинушка“. Крючники работали какую-то работу, требовавшую быстрых движений, и подгоняли к ним запевку и припев.

В кабаках купцы большие
Пью-ют наливочки густые, —

бойким речитативом рассказывал запевала. Артель дружно подхватывала:

Ой, да дубинушка, ухнем!..

...Фома вслушался в песню и пошел к ней на пристань. Там он увидел, что крючники, вытянувшись в две линии, выкатывают на веревках из трюма парохода огромные бочки... Они (крючники, — *М. Ш.*) стояли над трюмом и шутя, весело, дружно, в такт песне, дергали веревки. А из трюма выносился высокий, смеющийся голос невидимого запевалы:

А мужицкой нашей глотке
Не-е хватает вдоволь водки. .

И артель громко и дружно, как одна большая грудь, вздыхала:

Э-эх. ду-убинушка, ухнем! [12]

Фоме было приятно смотреть на эту стройную, как музыка, работу. Чумазые лица крючников светились улыбками, работа была легкая, шла успешно, а запевала находился в ударе. Фоме думалось, что хорошо бы вот так дружно работать с добрыми товарищами под веселую песню, устать от работы, выпить стакан водки и поесть жирных щей, изготовленных дородной и разбитной артельной маткой...» (*4*, 241—242). Но Гордеев вновь чувствует неисполнимость своего желания — для него в жизни нет дела.

Характерно и в этой сцене содержание песни. Оно опять-таки перекликается с теми мыслями, которые мучают Фому. Веселые крючники в задорной, шутливой «Дубинушке» поют по существу о социальном неравенстве, о котором с болью и тоской вечером того же дня будет говорить Фома Тарасу Маякину: «Одни богаты — на тысячу человек денег у себя имеют... и живут без дела... другие — всю жизнь спину гнут на работе, а нет у них ни гроша... А между тем разница в людях — малая... Иной — без штанов живет, а рассуждает так, равно в шелки одет...» (*4*, 246). Так песни, вводимые в текст повести, раскрывают глубже мысли и чувства Фомы, свидетельствуют о тяготении его к народу.

Это тяготение раскрывается и в сцене с наборщиками, хотя вместе с тем М. Горький здесь показывает, что Фома прошел мимо тех людей, которым принадлежит будущее, — и в этом трагедия Гордеева.

---

[12] Характерно, что М. Горький, работая над повестью, усиливает социальную остроту этой «Дубинушки». В первой печатной редакции отсутствовали подчеркнутые нами слова (см.: «Жизнь», 1899, сентябрь, стр. 214).

Глубокую симпатию и влечение к наборщикам испытывает герой повести. «Благородно, они, черти, ведут себя... ей-богу!» (*4*, 220), — так выражает он свои впечатления. — «Очень они не похожи на других... И рассуждают правильно... С понятием... А ведь просто — рабочие!..» (*4*, 221). Но для Фомы это случайная встреча, он уходит от рабочих и никогда больше не встретится с ними. И Горький в заключение рисует сцену, имеющую глубокий символический смысл. Ушли Фома и Ежов, мешавшие рабочим веселиться так, как им хотелось, и вслед ушедшим раздаются звуки песни. «Нестройная сначала, она все росла и вот полилась широкой, бодрой волной в ночном, свежем воздухе над пустынным полем» (*4*, 221). Текста этой песни М. Горький не приводит, так как она — не из числа тех старых, грустных песен о горе народном, которые были хорошо знакомы Фоме. И на фоне бодрой, дружно распеваемой песни, под аккомпанемент ее особенно жалко и бессильно звучат стихи надломленного жизнью Ежова:

> В груди никогда не воспрянут
> Рои погребенных в ней грез...
>
> (*4*, 221).

Столь же одиноко и бессильно звучат гневные слова Фомы, обращенные к городу: «О, черти... анафемы!» (*4*, 223). Дружный хор рабочих заглушает голоса одиноких, утративших точку опоры, теряющих связи с жизнью людей. «Издали к ним плыла сквозь тьму и тишину громкая хоровая песня. Кто-то присвистывал в такт припева, и этот острый, режущий ухо свист обгонял волну сильных голосов... Охваченные густою тьмою со всех сторон, люди... пели свою песню громко, сильно» (*4*, 222).

Если мы сравним описание песни рабочих с описанием песен, которые пели Саша и мужик Степан, то убедимся в том, что в песнях этих звучат разные чувства, разное отношение к жизни, отражаются разные эпохи. Наборщики поют «громко, сильно», «дружно», их песня льется «широкой, бодрой волной», голоса их отличаются силой. А песня Саши звучит иначе; ее голос то «жаловался на нестерпимую боль сердца», то «рыдал скорбно, слезами заливая огонь своих мучений» (*4*, 152), голоса Саши и мужика льются, «рыдая и тоскуя», «женщина застонала и заплакала», «мужик с изумительной силой скорби пропел-сказал» (*4*, 156).

Так впервые в повесть «Фома Гордеев» влились звуки новых песен вместе с образами новых героев, которые пока-что очерчены неясно и играют в ней лишь эпизодическую роль. Позже,

в романе «Мать», эти образы станут центральными, и новые песни зазвучат с победной силой.

Итак, Фома прошел мимо тех людей, которым принадлежало будущее. Он не слился с народом, и бунтарь-одиночка обречен был на поражение и гибель. Вот почему «он чувствовал себя одиноким, потерявшимся во тьме» (*4*, 149), вот почему он так и не мог найти ответа на вопрос: «...Как жить?.. Для чего?». Богатырская удаль, жажда труда и подвига, «гневное мстительное чувство», выливающееся в страстном крике: «Круши!», — все это гибнет даром, «бессмысленно пропадают силы социально ценные». Наделяя Фому Гордеева чертами сказочного богатыря и погружая своего героя в конкретно-историческую, социально-ограниченную среду, М. Горький показывает, как эта среда сковывает богатырские силы Гордеева, лишает его того могущества, которым обладали сказочные и легендарные герои, созданные народом и самим писателем — по образу и подобию народных. Так, исполненный страстным стремлением послужить людям, совершить ради них подвиг, осветить их жизнь огнем любви, Фома Гордеев в силу своего социального положения в данных конкретных исторических условиях лишен возможности осуществить свое стремление. В символико-аллегорической картине, родившейся в воображении Фомы, М. Горький рисует Гордеева как человека, мечтающего о героическом подвиге, но лишенного возможности совершить его.

«Выломившийся» из своего класса и не слившийся с народом бунтарь-одиночка, Фома чувствует и называет себя «лишним человеком», не имеющим какого-либо дела в жизни, не нашедшим точки приложения своим богатырским силам. «Лишним» Фома является в том смысле, в каком, по мнению М. Горького, «лишним» был Буслаев. Черты, присущие Василию Буслаеву, М. Горький видел и в реальной действительности, в людях типа Гордея Чернова. Этими чертами писатель наделяет и Фому Гордеева. Образ, созданный народом, Горький использует в своем творчестве, по-своему интерпретируя его, опираясь на подлинную действительность.

Если молодой Гордеев является символом неблагополучия, непрочности и раскола в среде купечества, то антиподом Фомы, носителем десятилетиями складывающихся устоев, рупором идей класса, мозгом класса является Яков Маякин.

Давнюю свою ненависть к классу, «намеренному играть в своей стране историческую роль и забывшему умыться»

(*23*, 64), к «железным людям», поправшим лучшие человеческие идеалы и утвердившим мораль угнетения человека человеком, — ненависть пролетарского писателя к «хозяевам жизни» воплотил М. Горький в образе Маякина. Характеризуя класс капиталистов еще в ранних своих статьях, М. Горький писал: «Для них жизнь — купля-продажа, бог их — целковый, и ему они — верные дети. И никакой добродетельной моралью их ранее кануна смерти не прошибешь» (*23*, 71).

Эта характеристика класса капиталистов определяет и сущность образа Маякина. Образ его глубоко типичен, но по-иному, нежели образ Фомы. Если у Гордеева типична сама его исключительность, самый факт «выламывания» человека из колеи «нормальной» жизни, ибо факт этот — отражение социально-исторического процесса огромной значимости, то в Маякине типичны воплощенные в нем характерные для класса в целом черты.

В статье «Беседы о ремесле», раскрывая методы создания образов в повести «Фома Гордеев», М. Горький говорит: «...Яков Маякин, тоже человек „железный" и при этом „мозговой", он уже способен думать шире, чем требуют узко личные его интересы, он политически наточен и чувствует значение своего класса». И далее: «В действительности я не встречал человека, оформленного психологически так, как изображен мною Маякин» (*25*, 308). Следовательно, образ Маякина не портрет какого-то одного человека, а результат обобщений, суммирования и концентрации ряда наблюдений.

О том, как обрабатывал М. Горький жизненный материал, можно судить на основании следующего. Известно, что речь Маякина на пароходе, в которой воплощены с наибольшей полнотой и отчетливостью его взгляды на жизнь и на роль купечества в устройстве жизни, не придумана писателем, а основана на реальных фактах: в частности, в уста Маякина вложены слова одного купца, которые приводит М. Горький в статьях о нижегородской выставке. Вот эти слова: «Мы, — говорил недавно один купеческий оратор на частном обеде, — мы в настоящие дни представляем главенствующее сословие в стране, самое богатое и умное. Капитал, главная движущая жизнь сила, в наших руках, и, значит, вся жизнь в нашем распоряжении» (*23*, 247). Однако вкладывая те же мысли в уста Маякина, М. Горький расцветил монолог своего героя яркими красками своеобразного, ему одному присущего красноречия. Именно в этом красноречии, в глубоко своеобразной манере говорить, как и в самом содержании высказываний Маякина, раскрывается то общее и частное, что создает живой, неповторимый образ. Неизвестный купече-

ский оратор говорит бесцветно, речь его не индивидуализирована, например: «Мы в настоящие дни представляем главенствующее сословие в стране»... и т. д. Маякин же выражается образно, ярко, живописно и притом на свой лад: «Какой лучший город на Волге? В котором купца больше... Чьи лучшие дома в городе? Купеческие! Кто больше всех о бедном печется? Купец! По грошику-копеечке собирает, сотни тысяч жертвует. Кто храмы воздвиг? Мы! Кто государству больше всех денег дает? Купцы!..» (*4*, 262).

Ряд риторических вопросов придает речи эмоциональное звучание, цветы старинного красноречия украшают ее. Маякин черпает из церковных книг и древних документов архаические обороты, слова и выражения («изрыгают на нас хулу», «возлюбили», «воздвиг», «по розыску моему» и др.) и смешивает их с заимствованными у народа словами и словосочетаниями («Волга... родная наша матушка», «по грошику-копеечке», «дует ветер — шумит ветла, перестал — молчит ветла... И не выйдет из ветлы ни оглобли, ни метлы...»). В этом смешении — глубокий смысл: здесь, с одной стороны, отражена «ветхозаветность» Маякина (по определению Смолина), приверженность его к косным устоям старины и, с другой стороны — стремление подделаться под «мужицкий» лад, желание подчеркнуть свою связь с народом, вызванное претензией на право представительствовать от лица всего народа. «И еще потому мы есть первые люди жизни и настоящие хозяева в своем отечестве, что мы — мужики!» — говорит Маякин в своей речи. — «Мы — коренные русские люди, и все, что от нас, — коренное русское! Значит, оно-то и есть самое настоящее — самое полезное и обязательное...» (*4*, 263—264).

Так, беря сырой жизненный факт (речь, произнесенную во славу купеческого сословия и выражающую типичные черты мировоззрения купечества), М. Горький «возводит его в перл создания», типизирует и расцвечивает своеобразными индивидуальными чертами — в речи Маякина воплощены и змеиная мудрость хищника-капиталиста, и хитрость, и любовь к красному словцу, и умение привлечь внимание слушателей.

Речевая характеристика играет главную роль в создании образа Маякина. В речах его заключена мораль хозяев и рабов, исповедуемая Маякиным, в них сконцентрировано все темное, косное, неподвижное, что накопилось в русской жизни веками под влиянием рабства и угнетения человека человеком — сочетание церковной мудрости и холопской психологии. Речи Маякина — это кодекс этических норм эксплуататорского общества. О людях, подобных ему, метко и образно говорит Ежов: «Он

набивает себя грошовыми истинами, обрызганными кусочками затхлой мудрости, и существует, как чулан, в котором скупая хозяйка хранит всякий хлам... отворишь дверь в него, и на тебя пахнет вонью разложения» (*4*, 208—209). Эти грошовые истины, затхлая мудрость в устах Маякина облекаются в двоякую форму: они звучат то как речения, заимствованные из церковных книг, то как народные пословицы. Примером первых могут служить хотя бы следующие: «Всем нам смерть уготована, ее же не избегнешь» (*4*, 86), «Живой о живом пещись должен» (*4*, 87), «...Человек назначен для устроения жизни на земле. Человек — капитал... он, как рубль, составляется из дрянных медных грошей да копеек. Из персти земной, сказано...» (*4*, 90). Такого типа афоризмы перемешаны с пословицами и изречениями, созданными по образцу народных. Какую же роль играют пословицы в раскрытии образа Маякина?

Приводя многочисленные факты, из суммы которых складывались образы его героев, М. Горький в статье «Беседы о ремесле» рассказывает о том, как трактирщик в споре с одним бывшим семинаристом утверждал: «Чем я богаче — тем богу ближе». И дальше писатель продолжает: «Такие заявления я слышал не только со стороны богатых — сильных, но нередко и от забитой городской бедноты, от ремесленников, рабочих, прислуги. Они признавали власть хозяев законной не только потому, что „против рожна не попрешь", „стену лбом не прошибешь", но и по внушению церкви: „сильную руку судит бог", „сила и слава — богатому даны", „и рад бы одолел, да бог не велел!"» (*25*, 315).

В приведенных здесь пословицах воплотились черты реакционной идеологии, сгустки которой видел М. Горький в некоторых произведениях фольклора, ибо в народе на протяжении многих веков «церковь и государство с одинаковым усердием умерщвляли душу, стараясь обратить его в покорную их воле физическую силу» (*24*, 33). В статье «О том, как я учился писать» М. Горький говорит об «окостеневших формах» пословиц, о том, что во многих из них даны «сжатые поучения церковников». И дальше М. Горький замечает: «...Вся премудрость консерваторов — К. Леонтьева, К. Победоносцева и других — пропитана той „народной мудростью", в которой наиболее крепко сжата церковность» (*24*, 492). В статье «О социалистическом реализме» М. Горький пишет: «Пословица „человек человеку — волк" создана именно моралью собственников» (*27*, 10). Конечно, великий ценитель и знаток народных пословиц, М. Горький видел в них прежде всего самое главное — воплощение антицерковной, антикапиталистической морали — морали

трудового народа. В умении мыслить яркими афоризмами, в склонности облекать в живописную словесную форму, краткую, отточенную и образную, заветные думы и чаяния, видел писатель глубокий ум и живую душу народа. «...Духовно скованный... он все же продолжал жить своей глубокой внутренней жизнью, создал и создает тысячи сказок, песен, пословиц...» (*24*, 33). Позже в статье «О том, как я учился писать» М. Горький говорит следующее: «Именно пословицы и поговорки выражают мышление народной массы в полноте особенно поучительной, и начинающим писателям крайне полезно знакомиться с этим материалом не только потому, что он превосходно учит экономии слова, речевой сжатости и образности, а вот почему: ...пословицы и поговорки образцово формируют весь жизненный, социально-исторический опыт трудового народа» (*24*, 492—493). Но вместе с тем, в некоторых пословицах, бытовавших среди наиболее темных, забитых, патриархальных слоев народа, писатель видел влияние господствующих классов, которые, отравляя сознание народа, стремились превратить его в покорного и безгласного раба, которые пытались фольклор использовать в своих интересах. Вот такие пословицы, «сжатые поучения церковников», определяют образ Маякина, в то время как пословицы, отражающие «глубокую внутреннюю жизнь народа», определяют другие образы горьковских героев.

Так, в повести «Трое», созданной вскоре после «Фомы Гордеева», писатель рисует образ сапожника Перфишки, воплощающий «душу живу» народа, его «глубокую внутреннюю жизнь». В создании этого образа пословица, прибаутка, поговорка, бойкая песенка-частушка играют немаловажную роль: они свидетельствуют о неумирающем оптимизме, о «веселом лукавстве ума, насмешливости и живописном способе выражаться»[13] русского человека и способствуют типизации данного образа.

В пословицах, прибаутках, частушках Перфишки отразилось убеждение народа в несправедливости общественного строя, основанного на социальном гнете и неравенстве, неприятие окружающей действительности, мечты о народном счастье.

Иную идеологию отражают афоризмы, которыми пестрит речь Маякина. Достаточно привести хотя бы следующие: «...Подходя к человеку, держи в левой руке мед, а в правой — нож»; «Не всякому человеку можно рожу стереть, но ежели иного побить молотом, он будет золотом»; «Слаба, брат, душа у ерша, коли у него щетинка дыбом не стоит»; «А кто хочет от жизни

[13] А. С. Пушкин, Полное собрание сочинений, т. 5. ГИХЛ, М., 1947, стр. 20.

толку добиться — тот греха не боится»; «Девка не лошадь, без сбруи с рук не сбудешь» и т. д., и т. д. Подобные изречения встречаются и в речах других героев (так, Игнат поучает сына: «Счастливый человек — всем людям враг», «Мы все для того живем, чтобы взять, а не дать», и в речи автора, например, Игнат бил жену просто «по пословице: люби жену как душу, тряси ее — как грушу».

Выше уже говорилось о том, что Маякин насыщает свою речь пословицами, поговорками, специфическими народными выражениями, стремясь подделаться под народную речь, показать, что он — купец — представитель народа, исконных русских начал, что он — «крестьянская кость, да уж барским мясом обросла». Вот характерные образцы его высказываний: «Расцветает наш репей алым маком»; «Хотя у них на брюхе шелк, да в брюхе-то — щелк»; «Стоит перед ним пень дерева, а он видит — морда зверева»; «Девки сливки, бабы — молоко; бабы — близко, девки — далеко»; «Уехала кума, неведомо — куда»; «Нужда — сила, стальной прут в пружину гнет»; «Али — свинья ищет, где лужа, а Фома — где хуже»; «Накопил злобы на клопа, а пошел на медведя», «Чуют коты сало» и т. п.

Но дело не только в этом. Маякину нужны пословицы, прибаутки, образные иносказательные выражения и для того, чтобы обмануть собеседника, спрятать свои сокровенные мысли под личиной пестрых слов. Здесь — привычка купца, все действия которого основаны на принципе: «не обманешь — не продашь», который считает: «Иной раз смолчишь — и людям угодишь, и греха не сотворишь». Недаром Фома обращается к нему: «Говорите прямыми словами».

И, наконец, пословица в устах Маякина — оружие, средство агитации, с помощью которого он обращает людей в свою веру, проповедует мораль своего класса. Он, по словам Горького, увлекается «изложением своей философии», догматы которой дороги и святы для него. Фома говорит о Маякине: «На все откликается, все своим словом покрыть хочет» (*4*, 140). И писатель показывает, как красноречие Маякина, паутина его бойких острых слов опутывает человеческую душу, как он обращает в свою веру тех, кто раньше пытался вырваться на свет из затхлого мира. «На Любовь слова отца падали одно за другим, как петли крепкой сети, — падали, опутывая ее, и девушка, не умея освободиться от них, молчала, оглушенная речами отца... Она чувствовала, что он поворачивает ее куда-то в сторону от того, что в мечтах казалось ей таким простым и светлым» (*4*, 165). Такова сила красноречия Маякина: его «грошовые истины», «затхлая мудрость» отравляют сознание слабых людей, разрушая их идеалы.

Было бы ошибкой считать, что речь Маякина — собрание норм и правил классовой идеологии, и только. Маякин не просто тип, но и личность, конкретный, живой человек, наделенный неповторимыми индивидуальными чертами. Это отражено в его речи, которая свидетельствует о живом, бойком уме Маякина, об остроумии его, о наблюдательности и умении дать меткую, образную характеристику человеку или явлению. Он хорошо разбирается в людях, нередко по заслугам оценивает их поступки. Как крупный хищник, он научился все видеть, подмечать, правильно определять ситуацию. Так, метко и верно характеризует он Анания Щурова, своего конкурента и тоже крупного хищника: «Преподобная лиса... возведет очи в небеса, а лапу тебе за пазуху запустит да кошель-то и вытащит» (*4*, 127). Так грубо цинично, но вместе с тем метко определил он и отношение Фомы к Медынской: «Всякий скот пил из крынки, остались подонки, а дурак из грязного горшка сделал божка» (*4*, 116). Остроумно и зло говорит он о Смолине — «либеральном купце», скроенном на европейский лад: «Раньше песик корку жрал, — нынче моське сливки жидки» (*4*, 231). Любит Маякин и просто пошутить, поиграть словами. Так, предвкушая расправу с Фомой и заранее торжествуя, он балагурит на пароходе: «Я человек не винный, налей мне водочки тминной» (*4*, 260), «Мертвому — рай, живой — дальше играй!» (*4*, 237) — цинично шутит Маякин по поводу смерти жены Тараса, принесшей мужу богатое приданое. И даже тогда, когда настает его смертный час, он продолжает балагурить: «Ну, ребята, — живите богато! Поел Яков всяких злаков, значит, Якову пора долой со двора... Видите — умираю, а не унываю...» (*4*, 277).

Итак, пословицы, прибаутки и поговорки в речи Маякина характеризуют его как носителя морали класса капиталистов, как защитника всего косного, реакционного, что закреплено в «сжатых поучениях церковников». С другой стороны, образная, афористическая речь Маякина раскрывает его индивидуальность, т. е. способствует не только типизации, но и конкретизации образа.

Быть может, в речи Маякина количество пословиц не так уж и велико. Но дело здесь не в количестве, а в той окраске, которую вложенные в уста Маякина пословицы придают его речи. Ведь немного архаизмов в речах Бориса Годунова и Пимена в трагедии Пушкина, но и там дело не в количестве архаизмов, а в том, какой колорит придают они речи героев «Бориса Годунова».

Существенно и то, что в речах Маякина наряду с пословицами часто встречаются просторечие, идиоматические обороты,

специфически народные словечки, на фоне которых и пословицы приобретают особое звучание. Вот характерные образцы речи Маякина: «обтесать под одну мерку», «заплутался», «плетешь несуразное», «вот те и весь сказ», «прикормит девка моя парня к себе», «нужда, девка, на свой лад крутит», «куда бойка стала», «ой-ли», «старичишко», «старичина», «кусок не черствый», «по простоте души», «умеючи пожил», «детушки» и т. д., и т. д. Характерен и самый строй предложений, как, например, следующих: «Смотришь — думаешь: „Ай да люди, молодцы!“ А вы тьфу!»; «Я ли — не умен? Я ли — не хитер?»; «Кабы умнее была — может, он бы не свихнулся!». Специфический колорит маякинских речей особенно ярко выступает на фоне высказываний других героев, речь которых далека по своему словарю и складу от народной. Причем это характерно не только для европеизированных купцов типа Смолина, но и для такого приверженца старины, как Ананий Щуров, речь которого напоминает старинные писания и лишена народной окраски. Неповторимое своеобразие и вместе с тем типичность Маякина воплощены именно в его речах.

Говоря о пословицах в статье «О том, как я учился писать», М. Горький отмечает: «...писателю совершенно необходимо знакомиться с материалом, который научит его сжимать слова, как пальцы в кулак, и развертывать слова, крепко сжатые другими, развертывать их так, чтобы было обнажено спрятанное в них, враждебное задачам эпохи, мертвое. Я очень много учился на пословицах, иначе — на мышлении афоризмами» (*24*, 493). Результаты такой учебы запечатлены в образе Маякина. С одной стороны, создавая его, писатель «сжимает слова, как пальцы в кулак», использует и создает сам меткие, точные, образные афоризмы-пословицы, вкладывая в краткую, малую форму огромное обобщающее содержание. С другой — М. Горький развертывает «слова, крепко сжатые другими», «развертывает», обнажая их подлинный смысл. Этот метод отчетливо можно проследить на примере образа Маякина. Он — как бы олицетворенная пословица, облеченная в живую плоть и кровь. Характерен в этом плане портрет Маякина, перекликающийся с его речевой характеристикой. Мы помним, что афоризмы его строятся как по типу народных пословиц, так и впитывают в себя не только по содержанию, но и по форме, черты церковного красноречия. Церковностью пропитана и обстановка в доме Маякина — соответственно строится и его портрет. Лицо его похоже «на лики старинных икон» (*4*, 92), у него «иконописное лицо» (*4*, 184), Фоме, которого он поучает, морщины на лбу старика кажутся «похожими на строчки славянской печати»

(*4*, 106). Соответственно и пословица развертывается в портретную характеристику. В беседе с Фомой Яков Тарасович рассуждает: «Жизнь, брат Фома, очено просто поставлена: или всех грызи, иль лежи в грязи...». Старик улыбался, и обломки зубов во рту его вызвали у Фомы острую мысль: «Многих, видно, ты загрыз...» (*4*, 111). Так, хищническая мораль Маякина накладывает отпечаток и на его внешний облик: у него «большой хищный нос», Фома сравнивает его с ястребом, лицо у него «непреклонно и безжалостно», оно «точно высечено из камня». Замечательно и такое описание его внешности: «...маленький, сморщенный и костлявый, с черными обломками зубов во рту, лысый и темный, как будто опаленный жаром жизни, прокоптевший в нем...».

Волчья мораль, выраженная в пословицах и афоризмах Маякина, находит отражение и в его поведении, поступках, определяет весь его психический облик. Так, вся жизнь его воплощена в словах: «Торговля — все равно, что война — азартное дело. Тут бьются за суму, а в суме — душа». «Бог их — целковый», — говорит М. Горький о маякиных; сам Яков Тарасович метко и точно характеризует свою душу: «в суме — душа». В другом месте он поучает Фому: возвыситься «так пожелай, чтобы гора тебе — кочка, море тебе — лужа!» (*4*, 111). Или: «А кто хочет от жизни толку добиться — тот греха не боится» (*4*, 277). Здесь воплощена цепкая сила, непреклонная воля Маякина. «Маякин — человек, который держит судьбу в своих руках», — хвастливо заявляет Яков Тарасович (*4*, 239).

Итак, вся та мораль, те нормы поведения, которые проповедуются в речах Маякина и которые запечатлены в приводимых и создаваемых им пословицах, определяют как идеологию его класса, так и поступки, жизнь, внутренний и внешний облик самого Маякина. Вот почему в статье «О том, как я учился писать» М. Горький говорит: «Крестный отец Фомы Гордеева, Маякин, тоже сделан из мелких черточек и „пословиц“» (*24*, 495).

Так использует М. Горький фольклор для обрисовки образов героев повести «Фома Гордеев», так песни, сказки, пословицы и поговорки служат средством типизации и индивидуализации этих образов.

В. А. ЗАХАРОВА

ФОЛЬКЛОР В ПОВЕСТЯХ М. ГОРЬКОГО «ДЕТСТВО» И «В ЛЮДЯХ»

Автобиографические повести М. Горького «Детство» и «В людях», написанные в годы нового революционного подъема в России (1912—1914 гг.), принадлежат к произведениям, в которых писатель выдвигал на первый план проблему народа и тесно связанную с ней проблему становления нового героя. В противоположность клеветническим нападкам на русский народ, шедшим от эксплуататорских классов, от реакционной литературы, М. Горький говорит о нравственной силе и красоте русского народа, о его неисчерпаемой воле к переустройству жизни. Этим и было обусловлено широкое использование М. Горьким в автобиографических повестях народного поэтического творчества.

Еще в 1909 г. в статье «Разрушение личности» М. Горький писал о том, что в условиях эксплуататорского общества «духовно скованный» народ «всё же продолжал жить своей глубокой внутренней жизнью, создал и создает тысячи сказок, песен, пословиц...».[1] Использование произведений народной поэзии в автобиографических повестях содействовало показу той «глубокой внутренней жизни», которой живут трудящиеся.

Целая галерея ярких персонажей, представителей трудового народа, проходит перед читателями горьковских произведений. Писатель создает образы народных певцов, сказителей, поэтов. Таков в повести «В людях» донской казак Капендюхин, силач, певец и плясун. Работа в иконописной мастерской не увлекает его. «Я музыкантом родился, а меня — в монахи!» — жалуется

---

[1] М. Горький, Собрание сочинений в 30 томах, т. 24, Гослитиздат, М., 1954, стр. 33. — В дальнейшем цитаты даются по этому изданию (в скобках курсивом обозначается том, прямым шрифтом — страница).

он. «Мне бы в кучера да тройку борзых». Через песню раскрываются типические черты этого образа. Капендюхин «отчаянно затягивает»:

Э, и-ах за-апрягу я тройку борзых
Темнокарих лошадей,
Ох, да и помчуся в ноченьку морозну,
Да прямо-ой, прямо к любушке своей!

«...Десяток голосов дружно подхватывают песню, сливаясь в могучий поток... Ученик Пашка Одинцов... великолепным дискантом ведет подголосье...» (*13*, 406).

В описании исполнения народных песен М. Горький достигает большого мастерства. Он вводит песню отдельными интонационно-синтаксическими частями, причем стремится передать не только ее текст, но и звуковой ее облик и ритмико-мелодическую структуру. Горький всегда изображает песню как нечто неповторимое, свойственное только певцу или коллективу певцов. Песня у него полна силы, страсти, движения. В описание пения он вкладывает всю силу своей любви к музыке, художественному слову, к народной поэзии. Замечательно у М. Горького изображение эмоционального воздействия песни на ее исполнителей и слушателей. «Опьяненные звуками, все забылись, все дышат одной грудью, живут одним чувством, искоса следя за казаком. Когда он пел, мастерская признавала его своим владыкой; все тянулись к нему, следя за широкими взмахами его рук, — он разводил руками, точно собираясь лететь. Я уверен, что если бы он, вдруг прервав песню, крикнул: „Бей, ломай все!“ — все, даже самые солидные мастера, в несколько минут разнесли бы мастерскую в щепы» (*13*, 406). Автор замечает: «Пел он редко, но власть его буйных песен была всегда одинаково неотразима и победна; как бы тяжело ни были настроены люди, он поднимал и зажигал их, все напрягались, становясь в жарком слиянии сил могучим органом» (*13*, 407).

Веселая, буйная, удалая песня, исполняемая Капендюхиным, является выражением самых задушевных чувств и дум, высоких человеческих переживаний, стремлений к освобождению от тяжелой, подневольной жизни. Ее «победная сила» объединяет людей, вливает в них энергию и радость.

Не менее сильное воздействие на слушателей оказывают песни другого талантливого певца — шорника Клещева. Когда он пел, «...все пустяки, вся дрянь слов и намерений, всё пошлое, трактирное — чудесно исчезало дымом; на всех веяло струей иной жизни — задумчивой, чистой, полной любви и грусти» (*13*, 489).

Сам шорник Клещев сознает силу своих песен. Пел он лучше всех и всегда какие-то особенные хорошие песни. О стремлении народа найти путь к счастью говорят слова его песни:

Эх, уж как пал туман на поле чистое,
Да призакрыл туман дороги дальние...
Эх, я ку-да, куда пойду,
Где до-орогу я широкую найду?

(*13*, 486—487).

Особое место в автобиографических повестях занимает образ Акулины Ивановны Кашириной. Богатый и разнообразный фольклорный материал, привлекаемый Горьким, подчеркивает в этом образе могучую духовную силу.

М. Горький дает портрет бабушки-сказительницы, описывает исполнение ею произведений устной поэзии, воспроизводит всю обстановку этого исполнения, раскрывает отношение окружающих к создаваемым и хранимым ею творениям.

Всё привлекает нас в облике бабушки: и огромные темные глаза, вспыхивающие невыразимо приятным светом, и улыбка, весело обнажавшая белые, крепкие зубы, и даже смешной рыхлый нос. «Вся она — темная, — пишет Горький, — но светилась изнутри — через глаза — неугасимым, веселым и теплым светом» (*13*, 15). «Говорила она, как-то особенно выпевая слова, и они легко укреплялись в памяти моей (Алеши, — *В. З.*), похожие на цветы, такие же ласковые, яркие, сочные» (там же).

Балахнинская кружевница — «коклюшница», неграмотная женщина, но одаренная редкой памятью, — умела образно передать бесчисленное множество старинных сказок, легенд и песен. Добрая, нежная, мудрая, она как бы «истекала любовью к людям», раскрывала своему внуку глаза на красоту природы, искусства, народного творчества. Ее неутомимый оптимизм, человеколюбие, стремление к справедливой и светлой жизни сильно влияли на формирование характера мальчика, и это влияние было глубоко народным: «До нее как будто спал я, спрятанный в темноте, но явилась она, разбудила, вывела на свет...» (*13*, 15).

Немалая роль в этом отношении принадлежала произведениям устного народного творчества. «Лично я, — писал в статье «О сказках» М. Горький, — должен признать, что на мой интеллектуальный рост сказки действовали вполне положительно, когда я слушал их из уст моей бабушки и деревенских сказочников» (*25*, 88).

В «Детстве» М. Горький подробно характеризует манеру исполнения этих сказок: «Сказки она сказывает тихо, таин-

ственно, наклонясь к моему лицу, заглядывая в глаза мне расширенными зрачками, точно вливая в сердце мое силу, приподнимающую меня. Говорит, точно поет, и чем дальше, тем складней звучат слова. Слушать ее невыразимо приятно. Я слушаю и прошу: „Еще!“» (*13*, 16).

В автобиографических повестях не приведено ни одного сказочного сюжета, но в них показано, какое огромное воздействие оказывали на Алешу сказки. Цыганок, который подставляет свою руку под удары деда, чтобы защитить Алешу от побоев, представляется мальчику сказочным героем. Когда Алеша смотрел на веселое лицо Цыганка, он вспоминал бабушкины сказки про Ивана-царевича, про Иванушку-дурачка.

Народное творчество обогащало духовный мир мальчика, развивало его эстетическое чувство. Сила воздействия на него произведений народной поэзии была исключительно велика. Песни Капендюхина вызывали в нем желание «кричать поющим людям: „Я люблю Вас!“». Во время пения шорника Клещева сердце Алеши «растет и хочет разорваться от полноты каких-то необычайных чувств и от великой любви к людям, к земле».

В представлении народа противоестественным является безобразное, злое, народной морали чужды тупоумие, жестокость, т. е. все те явления, с которыми Алеша Пешков сталкивается в доме деда на каждом шагу. В произведениях устного народного творчества говорилось о торжестве правды и справедливости, прославлялись красота, добро, ум. Сила художественного обобщения, заключенная в фольклоре, воздействуя на мальчика, рождала желание бороться за победу прекрасного в самой жизни, бороться за создание таких условий, при которых прекрасное стало бы общественной нормой.

Влияние Акулины Ивановны на внука было исключительно благотворным. Она рассказывала внуку какие-то диковинные истории о добрых разбойниках, о святых людях, о всяком зверье и нечистой силе, причем всегда «кстати».

В репертуаре бабушки преобладали старинные народно-поэтические произведения.

Каждое из произведений народного творчества в автобиографических повестях выполняет целый ряд функций. Так, например, легенда о том, как богородица ходила по мукам земным, как она увещевала разбойницу «князь-барыню» Енгалычеву не бить, не грабить русских людей, передается в восприятии Алеши. Это дает возможность автору не только усилить характеристику образа бабушки, но и глубже раскрыть психологию мальчика. Вместе с тем легенда служит средством характеристики матери Алеши, Варвары Васильевны.

М. Горький показывает, как реальная действительность переплетается в сознании мальчика с рассказами бабушки. Часто в центре всех услышанных им сказок и былей он ставит свою мать. То, что Варвара Васильевна не хочет жить в своей семье, мечтает об иной, светлой и радостной, жизни, всё выше поднимает ее в глазах сына. Мать превращается в воображении мальчика в героиню рассказанных бабушкой былей и сказок, в справедливую мудрую волшебницу, которая ходит по земле, считая ее сокровища, как ходила «князь-барыня» Енгалычева. Он видит, как его мать, смелая гордая женщина, превращается в жертву мещанской среды, и ее образ становится трагическим.

Репертуар бабушки поражает своим многообразием. Щедрое использование народного творчества при обрисовке ее образа дает возможность автору показать ее талантливость, силу духа, природный ум.

Устами бабушки Горький передает ряд духовных стихов. Сам писатель относился к духовным стихам резко отрицательно. «Духовный стих — это церковный стих, и участие трудового народа в творчестве этого стиха весьма сомнительно», — писал М. Горький. Он отмечал, что «„Духовный" стих для нас может быть интересен настолько, насколько в него просочились старинные влияния языческого фольклора, насколько он отражает влияние этого фольклора. Они — есть, точно так же, как в „житиях святых" христианской церкви есть чудеса, заимствованные из языческих сказок. Это свидетельствует о живучести древнего фольклора, но очень мало о религиозном творчестве трудового народа христианской эпохи» (*27*, 496).

Из этого отнюдь не вытекало, что М. Горький вообще отрицал наличие религиозных элементов в фольклоре.

Особенно много этих элементов было в духовных стихах. Как же объяснить тот факт, что М. Горький широко использовал этот жанр в своем творчестве? Прежде всего следует отметить, что те духовные стихи, которые мы встречаем в автобиографических произведениях М. Горького, в идейном отношении резко отличаются от духовных стихов, имеющихся в фольклорных публикациях, и при анализе их нужно учитывать, что́ привнесено в них церковью и что является подлинно народным, свидетельствующим «о живучести древнего фольклора».

В письме к своему биографу И. А. Груздеву М. Горький писал: «Кстати: в „Детстве" есть „Сказание про Мирона-отшельника", это от бабушки. Ни текста такого, ни вариантов его я тоже нигде не встречал, хотя фольклором занимался усердно».[2]

[2] И. Груздев. Горький и его время, т. I. «Сов. писатель», 1948. стр. 416.

Таким образом, эти произведения почерпнуты непосредственно «из уст народа».

В истории про Ивана-воина и Мирона-отшельника религиозные элементы занимают незначительное место. Более того, в этом духовном стихе говорится о необходимости борьбы с судьбою, несмотря на то, что она «дана от господа».

Известно, что уже в ранних произведениях Горького, тесно связанных с фольклором, звучали мотивы победы над судьбою (сказка «Девушка и смерть»).

В годы нового революционного подъема М. Горький усиленно изучает материалы, относящиеся к отражению в народном творчестве доли, судьбы. В письме к К. И. Харциеву он замечает: «Странное дело: века народ русский поет и плачет о Доле, века тщится одолеть Судьбу и подчиняется ей, побежденный, а наши фольклористы по сей день не дали сборника „Песен о Доле", и нет книги „Национальное представление славян о Доле и Судьбе" или какой-то иной заголовок. Надобно бы нам заняться изучением корней психики и мироощущения народа-то нашего» (*29*, 241).

Мысли об отношении народа к судьбе и доле мы встречаем не только в письмах и статьях М. Горького, но и в его художественных произведениях. И все эти мысли объединены стремлением — критически пересмотреть фольклор, отличить, отъединить его подлинно народные основы от привнесенных, чуждых этим основам элементов. Речь идет об элементах, проникших в фольклор под влиянием церкви, классово чуждой письменности и, главное, всего строя эксплуатации и угнетения.

Говоря в статье 1911 года о фатализме и мистицизме, как о болезни, усиленной теми увечьями, которые нанесены душе русского народа мучительными веками его истории, полной неисчерпаемых ужасов, М. Горький приводил в доказательство этой мысли русский фольклор — «собрание гимнов и акафистов разным необоримым силам: Судьбе, Доле, Горю-Злочастью и другим существам, которые непобедимы волею человека и с которыми поэтому бесполезно бороться» (*24*, 126). И М. Горький прямо связывал развитие понятия о судьбе с толстовщиной, когда, вспоминая слова народной песни: «Мы не сами-то идем, — Нас нужда ведет, нужда горькая!», утверждал в письме к М. Коцюбинскому: «...Это крик древней крови, отравленной фатализмом. Именно под это несчастие Л. Н. ‹Толстой› и подводил философское основание, от него исходя, ему подчиняться и звал» (*29*, 139).

И несмотря на это, в народном творчестве нашла яркое отражение идея борьбы с судьбою. В песнях, использованных Горь-

ким в автобиографических повестях, речь идет не о покорности судьбе, а о необходимости борьбы с нею. Та же идея проходит и через историю про Ивана-воина и Мирона-отшельника, как и через автобиографические повести в целом.

Вера в судьбу свойственна Ивану-воину. По приказу злого воеводы Гордиона он должен совершить преступление.

«Не сам иду — нужда ведет,
Знать, такая мне доля от господа», —

думает Иван-воин (*13*, 99). Именно этому учила церковь, защищая интересы господствующих классов. Но Ивана-воина не спасают ни вера в долю, хоть она и дана от «господа», ни стремление спрятаться за «чужую совесть», и он жестоко наказывается. Участь его несколько напоминает судьбу Ларры из рассказа М. Горького «Старуха Изергиль», где, как известно, использованы народные легенды. Ларра в наказание за гордость, за пренебрежение к людям, к коллективу был обречен на страшное одиночество.

Такова же судьба и Ивана-воина:

Зной его сушит — не высушит,
Гнус ему кровь точит — не выточит,
Волки, медведи не трогают,
Вьюга да морозы не для него...
(*13*, 100)

Но наказан был Иван-воин не за гордость, не за пренебрежение к людям, а за подчинение судьбе, за выполнение воли «злого воеводы» Гордиона, который «правду гнал», «людей истязал», «жил во зле, словно сыч в дупле».

Идея борьбы с судьбою приобретает огромный социальный смысл. В период нового подъема революционного движения в России, когда рабочий класс, возглавляемый большевистской партией, поднимал крестьянские и солдатские массы на организованную и сознательную политическую борьбу против «злых воевод» с «черною душой» и «совестью каменной», тексты произведений устного народного творчества и без комментариев указывали, кто истинный враг трудящихся, какие черты в мировоззрении народа надо было преодолеть.

История про Ивана-воина и Мирона-отшельника служит для характеристики не только бабушки, но и других лиц в повести, в частности — образа человека, борца за народные интересы, которого именовали «Хорошим Делом». До того, как он появляется на бабушкином «вечере», мы знаем о нем очень мало. В доме деда этот «подозрительный» постоялец был чужим для всех. Был он

молчалив, застенчив, но красота и сила народнопоэтического произведения как бы заставляют его раскрыться.

«Уже в начале рассказа бабушки я заметил, что Хорошее Дело чем-то обеспокоен... А когда бабушка замолчала, он бурно вскочил и, размахивая руками, как-то неестественно закружился, забормотал: „Знаете, это удивительно, это надо записать, непременно! Это — страшно верное, наше...". Теперь ясно было видно, что он плачет, — глаза его были полны слез; они выступали сверху и снизу, глаза купались в них; это было странно и очень жалостно. Он бегал по кухне, смешно, неуклюже подпрыгивая, размахивал очками перед носом своим, желая надеть их, и всё не мог зацепить проволоку за уши... и, вдруг остолбенев среди кухни, начал громко говорить, рассекая воздух правой рукою, а в левой дрожали очки...» (*13*, 100—101).

М. Горький с удивительным мастерством нарисовал картину восприятия произведения народной поэзии. Вся эта сцена дала ему возможность передать самые затаенные свойства характера Хорошего Дела, показать, как глубоко чувствует и думает этот человек.

Интересна и такая деталь: М. Горький ничего не сообщает нам о содержании речи Хорошего Дела. Мы только знаем, что он «Говорил долго, яростно, подвизгивая и притопывая ногою, часто повторяя одни и те же слова: „Нельзя жить чужой совестью, да, да!". Потом вдруг как-то сорвался с голоса, замолчал, поглядел на всех и тихонько, виновато ушел, склонив голову» (*13*, 101).

Дословный пересказ всего того, о чем говорил Хорошее Дело, отвлек бы внимание от «бабушкиной истории», поэтому в повести нет даже краткого изложения его речи. М. Горький ограничивается передачей того впечатления, которое оказывает она на слушателей: «Люди усмехались, сконфуженно переглядываясь, бабушка отодвинулась глубоко на печь, в тень, и тяжко вздыхала там» (*13*, 101).

Но чтобы обратить внимание читателей на наиболее важные места истории про Ивана-воина и Мирона-отшельника, придать ряду стихов нужные оттенки значения, М. Горький устами Хорошего Дела повторяет отдельные стихи, как бы выражающие идею всего народно-поэтического произведения. Хорошее Дело «закрыл глаза и, улыбаясь, прочитал негромко, очень внятно:

Это, вишь, ему в наказанье дано:
Злого бы приказу не слушался,
За чужую совесть не прятался!..

(*13*, 103).

М. Горький не только включает «бабушкины истории» в свои произведения, не только характеризует манеру исполнения, не только говорит о восприятии этих народных произведений слушателями, но и как бы призывает устами своих героев собирать фольклор. Хорошее Дело неоднократно повторяет, что «бабушкину историю» надо записать, да и не только эту «историю»: «записывай, что бабушка рассказывает, — это, брат, очень годится. . .» — говорит он Алеше (*13*, 104).

Восхищение красотой народного творчества будило желание у Алеши Пешкова самому ее силой воздействовать на людей. Бабушкины сказки и «истории» он рассказывал товарищам по школе, мастерам в иконописной мастерской, солдатам — соседям по дому, сезонным рабочим на ярмарке и т. д.

Знакомство с устным народным творчеством подготовило Алешу к восприятию русской классической литературы. Он сразу и на всю жизнь полюбил великолепные сказки Пушкина, в которых народнопоэтическое творчество так изумительно и совершенно отшлифовано: «Пролог к „Руслану" напоминал мне лучшие сказки бабушки, чудесно сжав их в одну, а некоторые строки изумляли меня своей чеканной правдой» (*13*, 349).

Под влиянием народной поэзии и художественной литературы Алеша Пешков всё более и более стремится к самостоятельному творчеству. В повести «Детство» рассказывается о том, как он сложил песню и прочел бабушке «что-то, похожее на стихи:

Всё ближе зима, всё заметнее,
Прощай, мое солнышко летнее! . .»

(*13*, 304).

Но бабушка, не дослушав Алешу, перебивает его и говорит, что такая песня есть, только она лучше. Его детским стихам она противопоставляет полные красоты и силы народные произведения, и от этого авторское самолюбие мальчика нисколько не страдает. Бабушка была не только его первым учителем, но и первым «критиком». «Чего сам не испытаешь — про то хорошо-верно не скажешь. . .», — говорила она внуку (*13*, 305).

Использование народного творчества в автобиографических повестях подчинено задачам социально-психологической обрисовки характеров. М. Горький отбирает такие народные произведения, которые дают ему возможность показать наиболее характерные классовые черты, поступки, психологические особенности героев. Фольклор привлекается М. Горьким не только для характеристики положительных образов и выявления прогрессивных стремлений народа, но и для раскрытия внутреннего мира представителей мещанства. Разоблачение мещанской идеологии

занимает в автобиографических повестях М. Горького большое место. Важность разработки этой темы в условиях нового революционного подъема хорошо осознавалась писателем.

В статье «Победа кадетов и задачи рабочей партии» Ленин ставит вопрос о диктатуре революционного народа и так разъясняет этот вопрос: «Почему только революционного, а не всего народа? Потому, что во всем народе, страдающем постоянно и самым жестоким образом от подвигов Аврамовых, есть люди, забитые физически, запуганные, люди забитые нравственно, например, теорией о непротивлении злу насилием, или просто забитые не теорией, а предрассудком, обычаем, рутиной, люди равнодушные, то, что называется обыватели, мещане, которые более способны отстраниться от острой борьбы, пройти мимо или даже спрятаться (как бы тут, в драке-то, не влетело!). Вот почему диктатуру осуществляет не весь народ, а только революционный народ, нисколько не боящийся однако всего народа, открывающий всему народу причины своих действий и все подробности их, привлекающий охотно *весь* народ к участию не только в „управлении" государством, но и во власти, и к участию в самом устройстве государства».[3]

Черты отсталости в народе Ленин связывает с буржуазно-мещанской идеологией. Забитость и покорность, проявлявшаяся некоторыми слоями народа и частично отражавшаяся в народном творчестве, была наруку собственническому миру.

Семья Сергеевых (повесть «В людях») является символом убожества, пустоты мещанских интересов, полной оторванности от народа. «Хозяева жили, — пишет М. Горький, — в заколдованном кругу еды, болезней, сна, суетливых приготовлений к еде, ко сну; они говорили о грехах, о смерти, очень боялись ее, они толкались, как зерна вокруг жернова, всегда ожидая, что вот он раздавит их».

Духовный мир мещан чрезвычайно беден. Песни, исполняемые в среде, наглядно характеризуют пустоту их внутреннего мира. Жена чертежника поет всегда одну и ту же песню:

Спиря, Спиря, Спиридон, —
Спиря, братик мой родной;
Сама сяду в саночки,
Спирю — на запяточки...

«Я уверен, — говорит М. Горький, — что она не знала ни одной песни, кроме этой» (*13*, 315).

---

[3] В. И. Ленин, Сочинения, т. 10, стр. 220—221.

Для мира собственников характерны творческое бесплодие, духовная бедность — эта мысль проходит через все автобиографические произведения М. Горького.

Жена чертежника не любит и песен, исполняемых другими.

«Братья пели в церковном хоре; случалось, что они начинали тихонько напевать за работой, старший пел баритоном:

Кольцо души девицы
Я в мо-ре ур-ронил...

«Младший вступал тенором:

И с тем кольцом я счастье
Земное погубил.

«Из детской раздавался тихий возглас хозяйки:

«— Вы с ума сошли? Ребенок спит...

«Или:

«— Ты, Вася, женат, можно и не петь о девицах, к чему это? Да скоро и ко всенощной ударят...

«— Ну, так мы — церковное...

«Но хозяйка внушала, что церковное вообще неуместно петь где-либо...» (*13*, 253).

Через отношение к песне, как и к народному творчеству в целом, М. Горький раскрывает духовную нищету и моральное ничтожество мещан, людей без всяких общественных интересов, занятых лишь своей судьбой, видящих цель жизни в возвышении и упрочении своего положения в мире частных собственников.

В образе Сергеева, как и в образе его жены, Горький показал процесс постепенного морального гниения, оскудения личности, который увеличивался по мере роста материального благополучия чертежника. Правда, отношение к песне у Сергеева несколько иное, чем у его жены.

Поднявшийся из трудовых низов чертежник, став «хозяином», сохранил до некоторой степени любовь к песне. Описание ее восприятия дает возможность Горькому передать, что ничтожность своей жизни чертежник если и не сознает, то чувствует. Шорник Клещев запел:

«По дороге из богатого села
Чистым полем молодая девка шла...

«— Поет, — пробормотал хозяин, качая головой и усмехаясь».

С необычайной систематичностью автор каждое внутреннее движение Сергеева сопровождает зримым рисунком его физического поведения. Усмешка как бы говорит о том, что хозяин не верит в то, что песня шорника способна произвести глубокое

впечатление на слушателей, но постепенно на себе испытывает силу ее воздействия.

«...Клещев заливается, как свирель:

Отвечает красна девица ему:
— Сирота я, не нужна я никому...

«— Хорошо, — шепчет хозяин, мигая покрасневшими глазами, — ф-фу, чорт... хорошо!.. рыдающие слова песни, победив шум трактира, звучат всё сильнее, краше, задушевнее:

Нелюдимо на селе у нас живут,
Меня, девку, на вечорки не зовут,
Ой, бедна я да одета не к лицу,
Не годна я, знать, удалу молодцу...
Сватал вдовый, во работницу себе —
Не хочу я покориться той судьбе!..

«Хозяин мой бесстыдно заплакал, — сидит, наклонив голову, и шмыгает горбатым носом, а на колени ему капают слезы...» (*13*, 495). «Взволнованный» и «словно измятый» песнями, Сергеев ведет с Алешей беседу, в которой ощущается его неудовлетворенность существованием в мещанском мире и глубокая внутренняя тревога: «Эх, брат, тоска, тоска... Верно он пел: „Нелюдимо на селе у нас живут". Сиротство человечье...» (*13*, 496).

Ярким представителем мещанства является Василий Каширин. Он испытал на себе всю жестокость эксплуататорского строя. Его не только угнетали, — над ним издевались, его били так, что «этого и в страшном сне не увидишь». Тяжелое трудовое прошлое оставило глубокий след в памяти деда. Он никогда не рассказывал внуку сказок, а всегда только бывалое, но это бывалое было страшнее сказки. Повествуя о том, как он в молодости «супроти Волги баржи тянул», Василий Каширин показывал, как бурлаки ходят в лямках, пел баском какие-то песни. Позже, в статье «О сказках», М. Горький привел одну из таких хватающих за душу бурлацких песен:

Ой-ёёй, ой-ёёй,
Дует ветер верховой!
Ша-гай крепче, дру-же,
Ло-жись в лямку ту-же!

Ритм этой песни хорошо передает медленное, трудное движение вперед.

Из рассказов деда выступали и другие песни — полные внутренней силы, говорившие об иной жизни, о богатом духовном мире людей из народа. Таков, например, его рассказ о песнях на привалах на берегу Волги: «...на привале, на отдыхе, летним вечером, в Жигулях, где-нибудь под зеленой горой поразложим, бывалоче, костры — кашицу варить, да как заведет горевой бур-

лак сердечную песню, да как вступится, грянет вся артель — аж мороз по коже дернет, и будто Волга вся быстрей пойдет, — так бы, чай, конем и встала на дыбы, до самых облаков! И всякое горе — как пыль по ветру» (*13*, 30).

Но дед из своего тяжелого прошлого не вынес ненависти к угнетателям. Он думает, что если бы над ним так не издевались, ему бы не удалось дойти «до своего места», стать «старшиной цеховым», «начальником людям».

Извечным законом жизни в глазах деда является закон социального неравенства. Это находит отражение в произнесенной им пословице — «Осетр сому не товарищ, стерлядь селедке не подруга».

Пословицы, поговорки, афористические суждения, которыми оперирует старик Каширин, имеют определенную — хищническую направленность, они выражают единственное право — право сильного.

«Мир человеку — темная ночь, каждый сам себе светить должен», — поучает он. — «Всем дано по десятку пальцев, а всякий хочет больше взять своими-то руками. Надо явить силу, а нет силы — хитрость; кто мал да слаб, тот — ни в рай, ни в ад! Живи будто со всеми, а помни, что — один; всякого слушай, никому не верь; на глаз поверишь, криво отмеришь» (*13*, 308—309).

По мнению деда, человек живет среди врагов, он должен обращаться со всеми людьми, как с врагами, и ждать от них только враждебного отношения к себе. Его жизненная философия укладывается в рамки им же сказанной пословицы: «Человек человеку — лютый враг».

Василий Каширин всеми силами стремится спастись от надвигающегося разорения и терпит поражение. Акулина Ивановна рассказывает внуку «басню» про кичливого дьяка Евстигнея, которая ярко раскрывает сущность характера деда:

Жил-был дьяк Евстигней,
Думал он — нет его умней,
Ни в попах, ни в боярах,
Ни во псах, самых старых! . .

Для этого народного произведения, построенного в основном на бытовом материале, характерно многогранное раскрытие типического образа. В образе дьяка Евстигнея выделяются такие черты, как самовлюбленность, тупость, высокомерие, чванливость. Подобно деду, он беспрестанно жалуется на жизнь, ему всё не нравится:

Взглянет на церковь — низка!
Покосится на улицу — узка!

Яблоко ему — не румяно!
Солнышко взошло — рано!

Несмотря на то, что дьяк беспрестанно испытывает недовольство жизнью, он не в состоянии изменить ее. Помещение же этой «священной» особы в ад придает необычайную остроту произведению, делает положение особенно комическим:

Жарится дьяк, озирается,
Руками в бока подпирается,
Губы у него спесиво надуты,
— А — угарно, говорит, у вас в аду-то!

«Басня» про Евстигнея дает возможность автору подчеркнуть несоответствие поступков, действий Василия Каширина, всего строя его мыслей реальному содержанию жизни на ее историческом переломе. Вот почему сопоставление деда с дьяком Евстигнеем получает свое основание, и бабушка, закончив басню, поясняет Алеше: «Не сдался, Евстигней-то, крепко на своем стоит, упрям, вроде бы дедушко наш! . . (*13*, 163).

Сравнение Василия Каширина с дьяком способствует более глубокому выявлению его внутреннего облика.

Типичными мещанами являются сыновья Каширина — Яков и Михаил. В борьбе за собственность они теряют всякий человеческий облик. Свирепые драки и заговоры друг против друга, бессмысленное озорство от скуки, битье жен и детей заполняют их убогую, пустую и однообразную, далекую от общественных интересов жизнь. Пустота и однообразие этой жизни еще более подчеркиваются той бесконечной песней, которую поет «неприятно свистящим» голосом дядя Яков:

Быть бы Якову собакою —
Выл бы Яков с утра до ночи:
Ой, скушно мне!
Ой, грустно мне!
По улице монахиня идет;
На заборе ворона сидит.
Ой, скушно мне!
За печкою сверчок торохтит,
Тараканы беспокоятся.
Ой, скушно мне!
Нищий вывесил портянки сушить,
А другой нищий портянки украл!
Ой, скушно мне!
Да, ох, грустно мне!

«Я не выносил этой песни и, когда дядя запевал о нищих, буйно плакал в невыносимой тоске» (*13*, 36).

Есть основание считать, что М. Горький, использовав устную поэзию городского мещанства, сам создал эту песню для характеристики дяди Якова. В песне всё типично для мещанской жизни: и настроение, и образ мышления, и стиль. Однако бед-

ность содержания этой песни доведена до предела. Тем самым трагическая опустошенность, до которой доводит человеческую душу жестокий «звериный быт», обнажается с необычайной силой.

В автобиографических повестях фольклор предстает как неотъемлемая часть жизни и быта народа. Этот фольклор воспринят М. Горьким не из книг, а непосредственно «из уст народа». Ясно, что М. Горький, служивший «мальчиком» при обувном магазине, учеником у чертежника, младшим посудником на пароходе, продавцом в иконной лавке, учеником в иконописной мастерской, десятником на ярмарочных постройках, разносчиком кваса, грузчиком в порту, сторожем на железной дороге и т. д., знал лучше и глубже народное творчество, чем многие собиратели. Кроме того, «не всякая пословица при всяком молвится», и не всегда народ доверял собирателям, так как многие из них были «господами». Нет никакого сомнения в том, что М. Горькому, поднявшемуся из самой глуши народных масс к вершинам культуры, были более доступны сокровища устного народного творчества.

В автобиографических повестях немало редких и потому особенно ценных народнопоэтических произведений, многие из которых М. Горький приводит полностью: таковы история про Ивана-воина и Мирона-отшельника, «Сказание о граде Китеже» и ряд других произведений. Тем самым писатель закреплял эти тексты в печати.

Автобиографические повести и рассказы 1912—1917 годов — это произведения социалистического реализма. В них М. Горький продолжил и углубил те принципы нового художественного метода, которые были заложены им в произведениях начала 900-х годов.

Народность идейного содержания этих произведений определяет и народность их художественной формы, определяет обращение писателя к устному народному творчеству, отразившему мировоззрение народа.

Использование устного народного творчества дало возможность М. Горькому показать духовную мощь народа, его неистребимую творческую энергию, являвшуюся залогом победы в грядущей революции, и вместе с тем помогло дать анализ и критику слабых сторон мировоззрения народа, что имело огромное политическое значение в годы собирания сил народа перед решающей битвой.

И. С. ПРАВДИНА

ТВОРЧЕСТВО В. МАЯКОВСКОГО 1917—1924 ГОДОВ И РУССКИЙ ФОЛЬКЛОР

Первое послеоктябрьское пятилетие в творчестве Маяковского характеризуется быстрым идейным ростом поэта, совершавшимся под влиянием событий новой советской действительности, под влиянием идей нашей партии. Идейный рост поэта обусловил непрерывное совершенствование художественной формы его поэзии. Она обогащается новыми поэтическими средствами, новыми приемами, позволяющими с наибольшей художественной силой и убедительностью воплотить новое содержание.

Значительную помощь поэту на пути к вершинам социалистического реализма оказало обращение к народному поэтическому творчеству.

Интерес к народной поэзии был в известной степени подготовлен всем предшествующим творческим развитием поэта. Лучшие произведения раннего Маяковского близки по своей идейной направленности передовому народному творчеству предреволюционных лет. Разоблачение антигуманистической сущности капиталистического строя, борьба с религией, как идеологией господствующего класса, разоблачение антинародного характера первой империалистической войны — все эти темы, ведущие для Маяковского 1912—1917 годов, являются основными и для передового народного творчества этих лет, в особенности для творчества пролетариата. По мере того как Маяковский освобождался от усложненности, метафорической перегруженности, некоторой эксцентричности, присущей его ранним стихам (1912—1913 годов), в его творчестве обнаруживается близость к народной поэзии (например, в способе построения сатирического образа).

Однако в дореволюционный период мы почти не можем отметить случаев прямого обращения поэта к фольклору.[1]

Первые попытки непосредственного освоения поэтом народного творчества следует отнести к 1917 году, когда Маяковский искал пути к созданию массового искусства.

Художник А. А. Радаков сообщает, что М. Горький предложил Маяковскому писать лубки на революционные темы — о свержении самодержавия, о революционных настроениях рабочих и солдат.[1] Маяковский сразу же подготовил три лубка, к двум из них он сделал стихотворные подписи, которые М. Горький одобрил.

Кроме этих трех лубков Маяковского, известен еще один, описание которого дается в воспоминаниях художника Евг. Вашкова.[2]

Все лубки имеют ярко выраженный сатирический характер. Маяковский создает сатирический образ царя, которого прогнал народ; царь на рисунках изображен по-лубочному: в мантии, бегущим со всех ног, с испуганным лицом, с головы его падает корона. Маяковский и в самих текстах явно ориентируется на народное творчество.

В «Сказке о Красной Шапочке» поэт использует распространенный сюжет народной сказки, сатирически переосмысляя его. Этот же прием наблюдается и в текстах для революционного обозрения, которые Маяковский начал писать в то же время (работа не была закончена, и тексты сохранились только в отрывках).

К участию в создании революционного спектакля Маяковского привлек М. Горький, предложивший ему летом 1917 года написать текст для народного театрального обозрения — революционного «ревю».

---

[1] В 1914 году Маяковский, приняв участие в работе издательства «Сегодняшний лубок», попробовал создавать военные лубки для народа. Это было в первые месяцы войны (август, сентябрь, октябрь), когда Маяковский еще не разобрался в истинном ее характере и был захвачен ее внешней «шумовой» стороной. Этот опыт обращения к лубочному искусству не мог быть удачным: сама идея была ложной, содержание лубков не отвечало подлинному отношению народа к войне. Поэтому названные лубки — не освоение народного творчества, а лишь стилизация под него, выразившаяся и в употреблении псевдонародных оборотов («неча лопать», «размалюем рожу колерно» и пр.) и во всем стиле разухабистых четверостиший, далеких от истинного народного творчества. Эти «заказные плакаты» противоречили всему последующему творчеству Маяковского, когда он поднялся до отражения истинно народного отношения к империалистической бойне.

[2] Текст стихотворения приведен в книге: И. Эвентов. Маяковский-плакатист. Изд. «Искусство», Л.—М., 1940, стр. 18.

Н. Венгров в своих воспоминаниях сообщает («не ручаясь за точность») одну из строф этого «ревю»:

Любила меня мама, обожала,
Парижа гулящую дочь,
Но в Питер за солдатом я сбежала
В февральскую вьюжную ночь.[3]

В. Катанян приводит текст другого куплета — о Керенском:

В Москве собрались, льются речи.
Все совещание гудит.
И встал он в цвета хаки френче,
скрестивши руки на груди.[4]

Как видно из этих примеров, Маяковский обращается к популярным песенным текстам, неожиданное переосмысление которых создает сатирический эффект, способствует доходчивости и запоминанию произведения, рассчитанного на широкое распространение.

Первые опыты использования народного творчества связаны у Маяковского с началом агитационной работы, с обращением своего слова к народу и от имени народа. И закономерно, что «любимейший стих» поэта, написанный накануне Октября, проникнутый уверенностью в победе социалистической революции оказался частушкой:

Ешь ананасы, рябчиков жуй,
День твой последний приходит, буржуй.[5]

После Октября 1917 года Маяковский впервые получил многомиллионную народную аудиторию и в полную силу развернулась его громадная работа по созданию нового агитационного массового искусства, в которой он опирался на творчество самого народа.

Еще в годы юности Маяковский воспринял народное творчество как агитационное массовое искусство, отличающееся ярко выраженной социальной направленностью, активно помогающее народу в его революционной борьбе.

---

[3] «Новый мир», 1943, № 7—8, стр. 144.

[4] В. Катанян. Рассказы о Маяковском. ГИХЛ, М., 1940, стр. 34.

[5] В. В. Маяковский, Полное собрание сочинений в 12 томах, т. 10, ГИХЛ, М., 1941, стр. 278. — В дальнейшем все ссылки даются по этому изданию (в скобках курсивом обозначается том, прямым шрифтом — страница), за исключением отдельных случаев, когда ссылки приводятся по изданию 1937 года.

Революционные песни народа, с которыми Маяковский впервые познакомился в 1905 году, не только запомнились ему на всю жизнь и оставались его любимыми песнями, но настолько прочно вошли в его сознание, что ритм стихов ассоциировался у поэта с ритмом этих песен.[6]

Маяковский знакомился с творчеством революционного народа, не только непосредственно воспринимая его на улицах Кутаиси; был и еще источник — нелегальная пресса.

Весной 1905 года Л. В. Маяковская привезла из Москвы в Кутаиси нелегальную литературу и познакомила брата с революционными песнями и стихами.

«Приехала сестра из Москвы. Восторженная. Тайком дала мне длинные бумажки. Нравилось: очень рискованно. Помню и сейчас. Первая:

> Опомнись, товарищ, опомнись-ка, брат,
> скорей брось винтовку на землю.

И еще какое-то, с окончанием:

> ...а не то путь иной —
> к немцам с сыном, с женой и с мамашей...

(о царе)» (*12*, 13).

Установлено, что первый из этих текстов «К солдату» — очень популярная в среде революционных рабочих и солдат песня, записанная фольклористами в нескольких вариантах. Второй текст — сатирическая песенка «Как у нас в городке», высмеивающая самодержавие, также популярная в эпоху 1905 года.

«Это была революция. Это было стихами. Стихи и революция как-то объединились в голове», — писал Маяковский (*12*, 13).

Такое восприятие народного творчества еще больше углубилось в 1908—1909 годах, когда Маяковский вступил в Москве в РСДРП и работал пропагандистом в рабочих районах.

В числе нелегальных листовок и книг, распространяемых Маяковским, был сборник «Песни революции», в который были

[6] В статье «Как делать стихи» (1926) Маяковский писал: «Я просто убежден для себя, что для героических или величественных передач надо брать длинные размеры с большим количеством слогов, а для веселых — короткие. Почему-то с детства (лет с девяти) вся первая группа ассоциируется у меня с

> Вы жертвою пали в борьбе роковой...

а вторая — с

> Отречемся от старого мира...

Курьезно. Но. честное слово, вто так» (*10*, 232).

включены самые популярные в революционной среде песни: «Варшавянка», «Смело, товарищи», «Слезами залит мир безбрежный», «Интернационал», «Марсельеза», «Беснуйтесь, тираны», «Дубинушка» и др.

В дни революции 1917 года, во время гражданской войны, когда Маяковский, слившись с революционными массами, жадно слушал «говор миллионов», он отмечал, что матросы и красногвардейцы шли в атаки «с распевом частушек» (*10*, 280), с пением боевых, призывных революционных песен и маршей. В стихах, поэмах и пьесах Маяковского мы находим цитаты из хорошо знакомых ему популярнейших песен периода революции и гражданской войны — как из старых песен эпохи 1905 года, так и из новых, возникших в начале 20-х годов («Смело мы в бой пойдем», «Наш паровоз, вперед лети», «По морям, по волнам» и др.). Народное творчество, таким образом, воспринималось Маяковским как неизменный спутник народа, активный помощник его в революционной борьбе.

Поэт мечтал, чтобы его произведения так же вошли в жизнь масс, как произведения народного творчества. Это стремление выражено во вступлении к поэме «150 000 000» и в авторских комментариях к «Мистерии-Буфф».

Воспринимая каждое событие жизни страны, как событие своей личной жизни, Маяковский вместе со всем революционным народом радовался успехам молодой советской республики, ненавидел ее врагов. Единство с массами обусловило идейную и тематическую близость творчества поэта с творчеством народа. И у творчества Маяковского и у народной поэзии советского периода существовала общая идейная база — идеи коммунистической партии. Маяковский с октября 1917 года и до конца своего творческого пути, решая все основные жизненные вопросы в своем творчестве так же, как революционный народ в своей поэзии, часто опережает последнюю, более оперативно откликаясь на различные события, решая многие проблемы более четко и заостренно.

Воспевание гигантского размаха революции, в корне преобразующей жизнь, уничтожающей эксплуатацию трудящихся масс, уверенность в непобедимости революционной России в ее борьбе с отечественной буржуазией и империалистами Антанты составляют основной пафос творчества поэта первых послеоктябрьских лет.

В стихотворении «Левый марш» Маяковского, как и в массовых революционных песнях того времени, в центре стоит

коллективный образ революционного народа. Обращения к аудитории, четкий маршевый ритм, рефрены, торжественная ораторская лексика сближают его с массовыми песнями той эпохи. Но вместе с тем в стихотворении Маяковского имеется некоторая метафорическая усложненность, не свойственная народным массовым песням и постепенно изживавшаяся поэтом.

В свете всего этого особенно понятной становится популярность «Левого марша», который бытовал в среде комсомольской молодежи и имел варианты.[7]

Сопоставление «Мистерии-Буфф», стихотворений, написанных поэтом для «Окон РОСТА», с произведениями народного творчества периода гражданской войны[8] наглядно показывает их идейную и тематическую близость.

Но Маяковский не только обращался к тем же — жизненно-важным для советского народа темам, — он стремился более широко использовать многогранный творческий опыт народной поэзии. В борьбе за создание нового социалистического искусства поэт опирался не только на достижения классической литературы, но и на поэтические завоевания народного творчества. Маяковского привлекали самые различные жанры народной поэзии, как современные, отражающие революционную действительность (частушка, песня), так и старинные, запечатлевшие героическое прошлое русского народа (былина или народная пьеса).

В былинном эпосе и народной драме запечатлены патриотизм и героизм русского народа, его борьба с врагами, пытавшимися захватить русскую землю, и с угнетателями, эксплуатировавшими народные массы. Основное идейное содержание этих жанров народной поэзии как бы заново открылось во всей своей глубине в советское время, показывая советским людям героический свободолюбивый характер и славное прошлое русского народа.

Воплощая в «Мистерии-Буфф» и в «150 000 000» ведущие черты исторической жизни страны, изображая героический

---

[7] Указание на это мы находим в книге Л. Кассиля «Маяковский-сам», в воспоминаниях Г. Артоболевского, который сообщает: «Н. Ю. Верховский рассказал мне, что в 1920—1921 годах молодежь Перми, группировавшаяся вокруг Второй районной библиотеки, маршировала по улицам, скандируя „Левый марш" Маяковского. Рефрен „левой" приходился под левую ногу. К строфам Маяковского были досочинены собственные — с тем же рефреном». (Г. Артоболевский. Встреча на эстраде. «Маяковскому», сборник воспоминаний и статей, ГИХЛ, Л., 1940, стр. 159).

[8] См.: Красноармейский фольклор. Сост. В. М. Сидельников, «Сов. писатель», М., 1938, №№ 8, 15, 88; сб. «Творчество народов СССР», Изд. «Правда», М., 1937, стр. 197, 252, 270 и др.

революционный подвиг народа, Маяковский поставил своей целью создать настоящее народное массовое зрелище и эпическую поэму, подобную старинному народному эпосу, повествовавшему о легендарных событиях народной жизни, о героических битвах и подвигах народных масс. И он сознательно ориентировался на произведения народного зрелищного искусства и народного эпоса.

«Мистерия-Буфф» была первой советской пьесой. «... Единственной пьесой, которая задумана под влиянием нашей революции и поэтому носит на себе ее печать, задорную, дерзкую, мажорную, вызывающую, является „Мистерия-Буфф" Маяковского», — писал А. В. Луначарский (*3*, 422).

Замысел спектакля был связан с традициями народного зрелищного искусства. М. Ф. Андреева была в то время директором Народного дома, вероятно, предполагалось осуществить постановку именно там. Один из основных работников Народного дома, режиссер Алексеев-Яковлев, долгое время занимавшийся народным театром, работавший в балаганах, рассказывает в своих воспоминаниях о том, что Маяковский заходил в Народный дом осенью 1917 года, что он интересовался макетом декораций: «Это был макет „сцены в аду", где по старой традиции изображался огромный, почти во всю ширину сценического задника, по пояс обнаженный, ногами как бы вросший в землю, пузатый сатана, который вращал белками глаз и раскрывал свою громадную сатанинскую пасть с кривыми зубами. Из пасти выскакивали чертенята в красных трико, с рогами на голове и трезубцами в руках. Отрицательные персонажи, разного рода злодеи, в воздаяние за содеянное ими зло, запихивались сатане в пасть, заглатывались им, тогда как из ушей и ноздрей его густыми клубами валил дым и на расставленных сбоку треножниках вспыхивали бенгальские огни и фейерверки.

«Эта „сцена в аду"... „ходила" в целом ряде арлекинад и феерий, ставящихся... на народных гуляньях».[9] Декорация и вся обстановка Народного дома, видимо, оказали влияние на пьесу, замысел которой вынашивался в то время Маяковским, в частности на сцену в аду в «Мистерии-Буфф».

Некоторые стихи Маяковского сознательно построены по типу раешников или зазывов балаганных дедов, большей частью злободневных и сатирических.

Интересны воспоминания чтеца Артоболевского, который, передавая содержание своей беседы с Маяковским, приводит

---

[9] Русские народные гулянья по рассказам А. Я. Алексеева-Яковлева в записи и обработке Евг. Кузнецова. Изд. «Искусство», Л., 1948, стр. 162

слова поэта о приемах балаганного искусства: «. . . в балагане, — говорил Маяковский, — намереваясь посмешить, актер зовет, обращаясь в кулису: цып-цып, а оттуда вместо ожидаемой крошки является нарочитый верзила».[10]

Эти слова подтверждают знакомство Маяковского с балаганом, с народными представлениями. О том же говорит и позднейшее высказывание поэта о своих пьесах: «Один говорит: „Балаган", другой говорит: „Петрушка". Как раз я и хотел и балаган, и петрушку».[11]

Таким образом, Маяковский сознательно ориентировался на народный театр.

Анализ пьесы «Мистерия-Буфф» показывает, что Маяковскому были знакомы средневековые мистерии. Но необходимо отметить, что в гораздо большей степени Маяковский ориентировался на русское театральное искусство, и его произведение гораздо ближе к русскому народному кукольному театру или к русской народной драме в собственном смысле этого слова (такой, как «Лодка» или «Царь Максимилиан»), чем к средневековой мистерии. На некоторую связь пьесы со средневековой мистерией указывает использование Маяковским библейского сюжета о потопе, введение таких действующих лиц, как черти, ангелы, святые, даже бог (во II редакции).

Обращение к библейскому сюжету связано с антирелигиозной направленностью пьесы. Старинному библейскому сюжету о всемирном потопе и Ноевом ковчеге Маяковский полемически противопоставляет свой сюжет: путешествие реальных земных людей.

Подчеркивая, что настоящее счастье трудящихся — в переустройстве земной жизни, Маяковский сатирически развенчивает религиозные легенды. Ад и рай, святые, черти, ангелы даны в сатирическом плане. Тема борьбы за коммунизм звучит торжественно.

Если мы обратимся к средневековым мистериям, то увидим, что в этих массовых зрелищах находили отражение противоречивые тенденции. В мистерии обычно инсценировался какой-либо библейский сюжет. Но к этим спектаклям привлекались и «миряне», и народ противопоставлял свое земное жизнеутверждающее мироощущение религиозной пропаганде клерикалов. В мистерию все больше и больше вводились чисто мирские, житейские

---

[10] См.: «Маяковскому», сборник воспоминаний и статей, ГИХЛ, Л., 1940, стр. 164.

[11] В. Маяковский, Полное собрание сочинений, т. 12, ГИХЛ, М., 1937, стр. 317.

комические народные сценки. Они могли не иметь прямой связи с основным сюжетом мистерии, но были противопоставлены всему тону, всему духу религиозного спектакля и преисполнены народного юмора.

Народное начало в мистериях постепенно разрасталось, образуя как бы вторую линию спектакля. Интересно отметить, что часто эти народные сцены прямо пародировали основной религиозный сюжет. Так, например, известна мистерия на тот же сюжет, который использует Маяковский, — о всемирном потопе и странствованиях Ноя в ковчеге; причем этот сюжет пародировался рядом бытовых сцен, показывающих, например, семейную жизнь Ноя, его ссоры с супругой, которая хотела взять с собой в ковчег всех своих приятельниц, и т. п.

Маяковский в «Мистерии-Буфф», полемически используя библейский сюжет и противопоставляя земную жизнь и борьбу народа, добивающегося своего счастья, религиозным выдумкам о счастье в потустороннем мире, опирался на народные элементы в мистериях, в отличие от символистов, которых в мистериях больше всего интересовала и привлекала другая линия — религиозная, мистическая. Маяковский сознательно так полемически назвал свою пьесу, он протестовал против всякой мистики символистов и их театра, пережитки которого чувствовались в дореволюционные годы. В частности, когда Камерный театр поставил «Благовещение» Клоделя, то Маяковский резко отрицательно отозвался об этой пьесе, сказав, что «... сколько бы спектаклей на тему о воскрешении детей путем божественной силы ни ставить, все равно это будет ерунда» (*3*, 382).

Противопоставление на сцене земного жизнеутверждающего начала религиозному, пародирование, сатирическое высмеивание этого религиозного начала сближает пьесу Маяковского не только с мистериями. Народ всегда противопоставлял свое оптимистическое жизнеутверждающее мироощущение религиозным догмам, которыми старались его опутать.

Это можно увидеть на примере вертепа, который первоначально был предназначен для различных религиозных представлений. Но народное начало вторглось в него так властно, что вертепные представления содержали совершенно отчетливые, противопоставленные друг другу направления — религиозное и бытовое, комическое. Это подчеркивается даже специальным устройством сцены в вертепе — она разделена на две части. В одной из них ставятся представления, связанные с легендой о рождении Христа или с каким-либо другим религиозным сюжетом, а в другой — бытовые, реалистические, большей частью комические народные сценки. Пародия на религиозные таинства вообще

характерна для народного театра. Она типична и для народной драмы в собственном смысле этого слова. В драме «Маврух», например, дается пародия на богослужение, то же видим мы и в пьесе «Пахомушка». Герой пьесы «Машенька», атаман, воскресает после того, как его убили, возвращается из ада, заявляя: «Был я, братцы, в аде — и как черти были мне рады».[12]

Нужно отметить, что в этом плане очевидно родство «Мистерии-Буфф» не только с народным русским театром, но и с другими жанрами русского народного творчества. Разоблачение библейских легенд об аде и рае, противопоставление им земной жизни, призыв добиваться счастья здесь, на земле, а не ожидать награды за смирение «в будущей жизни» имеется, например, в русских народных сказках; особенно ярко оно выражается, естественно, в рабочем революционном творчестве — в песнях, частушках, сказах рабочих.

Отразившееся в пьесе Маяковского оптимистическое жизнеощущение трудового народа обусловило и близость фантастических элементов, которыми богата «Мистерия-Буфф», к народной фантастике.

Отдельные фантастические эпизоды пьесы непосредственно связаны с соответствующими эпизодами из народной поэзии. Так, например, сцена ада рисуется Маяковским по традиционным народным представлениям об аде. Так же, как и в народном творчестве, поэт дает сатирически сниженную картину ада — черти в его пьесе спорят, дерутся, как и в народных сказках. Но в изображении Маяковского больше социальной заостренности: ад в его пьесе подобен земному капиталистическому обществу, он имеет своих «буржуев» и бедных чертей, работающих на них.

Но дело не только в отдельных эпизодах, а в общем характере фантастики Маяковского, которая так же, как фантастика народного творчества, утверждает красоту и величие земной жизни, развенчивая воспеваемые декадентами «таинственные красоты» потустороннего мира.

Маяковский при помощи фантастического сюжета вскрывает реальные тенденции современности, основное содержание действительности. Веселое фантастическое путешествие «нечистых», их чудесные приключения помогают в яркой, доходчивой до широких масс форме показать огромное значение революционного переворота, основные этапы революционной борьбы трудящихся, разоблачить хищничество, паразитизм буржуазии, раскрыть ее

---

[12] В. Н. Добровольский. Материалы для истории народного театра. «Этнографическое обозрение», 1900, № 3, стр. 124.

обреченность. Благодаря наличию фантастики, в пьесе существующие жизненные отношения как бы попадают под увеличительное стекло; ведущие типические тенденции в жизненных обстоятельствах, типические черты характера представителя той или иной социальной группы выступают более четко. Этому же служит фантастика в народном творчестве: чудесные приключения героя фантастической волшебной сказки помогают раскрыть реальные отношения в обществе, реальные черты характера русского народа.

Трудно сказать, к какому роду народных театральных представлений «Мистерия-Буфф» больше всего приближается — к народному кукольному театру, или к народной драме в собственном смысле этого слова. Маяковский сближается с самыми основными принципами народного театра, одинаково присущими и кукольному представлению, и народной пьесе типа «Царь Максимилиан» или «Лодка».

Народный спектакль всегда насыщен большим социальным содержанием. В нем выразилось отношение народа к помещикам, к полиции, к духовенству; ярко проявился народный протест в сатирическом изображении ряда персонажей, в поэтизации вольной, свободной жизни («Лодка»), в пользующихся огромным сочувствием аудитории сценах победы героя над представителями правящих классов. Так, Д. А. Ровинский отмечает, что сцена столкновения Петрушки с квартальным пользовалась очень большим успехом у зрителей: «Этот кукольный протест против полиции производит в публике обыкновенно настоящий фурор».[13]

В народной драме отразилась не только ненависть крестьянства к угнетателям, протест против них, но и уверенность в конечной победе народа над своими врагами. Представитель народа всегда выходит победителем из столкновения с господином. Умный староста из пьесы «Мнимый барин» всячески дурачит своего помещика, побеждая в словесном поединке, причем пьеса заканчивается прямой угрозой барину. Петрушка, любимый народный герой, неизменно оказывается победителем во всех стычках, побеждая доктора, попа, полицейского, чорта и даже смерть.

Это основное идейное содержание народного представления раскрывается в столкновении контрастных обобщенных образов, сценическое действие определяется и движется именно этими столкновениями. Вспомним, например, кукольную комедию «Петрушка». Она состоит из ряда сцен, рисующих поединок

[13] Д. Ровинский. Русские народные картинки, кн. V. СПб., 1881, стр. 226.

героя со своими противниками. Сцены следуют одна за другой, как бы нанизываясь на определенный стержень, каждая из них рисует очередную победу героя над кем-либо из его врагов.

Отражая борьбу народа с господствующими классами в столкновениях контрастных обобщенных образов, народное творчество обычно выделяет и всячески подчеркивает одну или несколько основных, ведущих черт представителя той или иной социальной группы. Народный театр не создает подробных психологических характеристик героев, не дает развернутой картины их душевных переживаний, не показывает изменений характера героя; обычно выбираются немногие характернейшие, определяющие черты, которые присущи представителям определенного класса, и они всячески выдвигаются на передний план, гиперболизируются.

Существенное значение в создании образа в народной драме имеет костюм персонажа. Пародийный костюм помогает, например, созданию сатирического образа попа, оттеняя его основные черты (жадность и т. п.), показывая отношение к нему народа.

То же можно сказать о костюме и некоторых постоянных деталях в изображении внешности других персонажей — помещика (обязательно жирное брюхо, белая шляпа, трость), царя и др.

Сатирические образы народного театра, разоблачающие представителей господствующих классов, являются типическими, обобщающими образами, обладают большой художественной ценностью.

Ярким обобщением являются и образы героев из народа, противопоставленные образам представителей господствующих классов. Известно, как высоко ценил М. Горький обобщающую силу таких образов, как образ Микулы Селяниновича, Ивана-дурака, Петрушки и других героев народного творчества.[14]

В образах Петрушки, Атамана («Лодка»), Старосты («Мнимый барин») подчеркиваются и заостряются основные качества русского народа — вражда к угнетателям, храбрость, ум, находчивость. В образе Атамана особенно подчеркивается его справедливость, великодушие.

Таким путем народный театр создает типические обобщенные портреты представителей определенных классов общества, противопоставляя героический образ народа сатирическим образам угнетателей.

---

[14] М. Горький. Собрание сочинений в 30 томах, т. 27, Гослитиздат, М., 1953, стр. 305.

Анализируя пьесу Маяковского, мы убеждаемся в том, что Маяковский творчески воспользовался основными принципами народного театрального искусства, при помощи которых народная пьеса воплощает свое основное идейное содержание — показ борьбы и победы народа.

Маяковскому была близка сама идейная основа народного спектакля, поскольку его пьеса посвящена изображению революционной борьбы народа с капитализмом; его герой, обобщенный образ народа — «семь пар нечистых», так же как герой народной пьесы, выходит победителем из столкновений со всеми врагами. Но в «Мистерии-Буфф» показана не просто борьба народа с правящими классами и его победа на ними, как в «Петрушке» или «Лодке», а единоборство двух систем — социализма и капитализма, победа социалистического начала над капиталистическим.

Отмечая композиционную близость пьесы Маяковского к народной драме, необходимо подчеркнуть принципиально новое качество композиции «Мистерии-Буфф».

В «Мистерии-Буфф» так же, как, например, в «Петрушке», движение действия обусловливается столкновениями революционного народа с врагами, в каждой новой сцене «нечистые» побеждают очередное препятствие на их пути к «земле обетованной» — к солнечной Коммуне. Но если в народной пьесе композиция часто очень рыхлая и сцены можно было бы менять местами, то в «Мистерии-Буфф» они связаны строго последовательно. Традиционный народный театр, один из старейших жанров народного искусства, отражая борьбу народа с угнетателями, мог только предсказывать победу народа, поэтому, в сущности, безразлично, кого раньше победит Петрушка, кого раньше убьет Атаман, важно показать, что народ торжествует победу над всеми своими врагами. В пьесе же Маяковского поэтически обобщен опыт победоносной социалистической революции: «нечистые» сначала свергают монархию, затем уничтожают буржуазную республику; в ходе борьбы они сами закаляются, преодолевают пережитки прошлого в своем сознании. Они строят новое социалистическое государство, побеждая разруху и голод.

Новое качество идейного содержания пьесы Маяковского (борьба социалистического начала с капиталистическим) приводит к переосмыслению принципа построения пьесы — действие пьесы определяется исторической последовательностью событий, развитием революции.

Как и в народном театре, персонажи пьесы четко разделены на два лагеря — с одной стороны «нечистые», т. е. революционный народ, с другой — все их враги — «чистые» (капиталисты, святые, черти и др.).

Маяковский также не раскрывает подробно психологию героев, не прослеживает во всей полноте их духовную жизнь; образы строятся на гиперболизации и заострении немногих основных характерных черт представителей данной социальной группы, определяющих их классовый облик.

Маяковский достигает быстрого выявления сущности образа и четкой его характеристики при помощи того же приема, который для тех же целей используется народным театром.

В народном театре нередко персонаж, появляясь на сцене, сам рекомендуется зрителям. Так, например, царь Максимилиан произносит монолог, в котором сразу вскрываются и гиперболизируются основные черты облика тирана и деспота.

Кто над царями царь,
Над рыцарями рыцарь,
Над повелителями повелитель
Как не я, грозный царь Максимьян?
. . . . . .
Стану на горы, горы трещат;
Згляну на воды, воды кипят;
Топну об землю, земля потрясется;
От взгляда моего на море корабль сколыбнется,
Африка, Америка и те испугаются,
Все державы прочие трепещут предо мною.[15]

В монологе, которым представляется зрителю воин Змеюлан («Царь Максимилиан») подчеркивается и гиперболизируется основное качество его — ратная сила:

Есть я сильный воин, Змеюлан.
Сколько я ни ходил,
Сколько я ни гулял,
По всем четырем странам света,
Не находил я себе встречного и поперечного
С кем бы я мог биться — рубиться
На острых мечах тешиться.[16]

С подобным же монологом выходит на сцену и Скороход (та же пьеса), Петрушка обязательно в свой первый выход здоровается с публикой и рекомендуется ей.

В пьесе Маяковского, в первом акте, когда землю заливает потоп и на полюсе собираются «семь пар чистых» и «семь пар нечистых», каждый, появляясь, как бы представляется публике, сам рассказывая о себе. Таким образом, с первого же появления персонажа на сцене вскрывается основная направленность об-

[15] Н. Е. Ончуков. Северные народные драмы. СПб., 1911, стр. 6.
[16] Там же, стр. 58.

раза. Все «чистые» в своем монологе сожалеют о потерянном имуществе; это представители буржуазии, имения которых затопило революционным потоком.

«Нечистые» — пролетарии, появляясь, тоже сразу рекомендуются зрителю.

Всеми своими поступками, репликами, внешним обликом действующие лица пьесы Маяковского, как и народных пьес, подчеркивают основную ведущую черту, характеризующую их социальные качества.

Мы уже упоминали о том, какую роль играют костюмы в народной пьесе. Просматривая эскизы костюмов к «Мистерии-Буфф» работы Маяковского, легко убедиться, что автор стремился подчеркнуть наиболее общие, определяющие детали костюма и внешности персонажа. Все «чистые» у Маяковского — жирные и обязательно с круглым брюшком (это же необходимо для образов представителей правящих классов в народном театре), на голове у негуса — корона (царь в народной пьесе тоже непременно в короне), европейцы — в цилиндрах, немец в каске с саблей. «Нечистые» —в рабочих костюмах, каждый со своим рабочим инструментом. Костюм в произведениях Маяковского, как и в народном театре, делает персонаж мгновенно узнаваемым и запоминающимся, помогая максимальному заострению самой характерной черты образа. Но это уже не та черта, не то свойство, которое отмечалось в народных пьесах. В героических образах революционного народа основной определяющей чертой является становление социалистического сознания. Рисуя сатирические образы капиталистов, Маяковский раскрывает прежде всего их историческую обреченность, разоблачает и высмеивает их паразитизм и хищничество.

В новом качестве выступает у Маяковского и характернейшее жанровое свойство народных пьес — наличие двух контрастирующих и оттеняющих друг друга начал — героического и буффонадного. «Это пролетарской м и с т е р и и река и буржуазии БУФФ», — писал Маяковский в своей пьесе (*3*, 230). Комическое буффонадное начало, связанное у Маяковского с сатирическим разоблачением буржуазии и ее идеологии, религии, усиливается благодаря политически переосмысленным балаганным комическим персонажам (Соглашатель во II редакции), а также бесчисленным каламбурам, шуткам и остротам. Необходимо отметить, что Маяковский часто прибегает здесь к тем же поэтическим приемам, что и народный театр.

Прием буквального осмысления метафоры — характерный прием для народного творчества вообще, для народного театра в частности. При помощи буквального осмысления метафоры

создаются каламбуры, остроты, усиливающие комическое начало пьесы. В «Царе Максимилиане», например, есть следующая сцена:

Царь Максимилиан
Какой это человек ходит? Большой ли чин?
Максимко
Большой, который выше всех.
. . . . . .
Царь Максимилиан
Это полковник.
Максимко
Нет, я не покойник.
Царь Максимилиан
Дак это кто же такой?
Максимко
Дак, поднимай повыше.
Царь Максимилиан
Да уж не тот ли, который ходит по крыше?
Максимко
Ну да, я и есь.[17]

В приведенном диалоге мы видим буквальное осмысление метафоры: «высокий чин», т. е. тот, кто выше всех, — отсюда каламбур: «уж не тот ли, который ходит по крыше?» Этот прием здесь помогает вскрыть явную насмешку над «высоким чином».

В «Мистерии-Буфф»: «чистые» выбирают царя, поступает предложение сделать царем абиссинского негуса.

Поп
Правильно!
Ему и в руки вожжи.
Купец
Какие вожжи?
Немец
Ну, как их там...
Бразды правления, что ли...
Чего придираетесь?
Смысл один.
(*3*, 36).

Так Маяковский издевается над «браздами правления» монарха, снижая эту терминологию.

В сцене разрушения «нечистыми» ада Маяковский дает комическую картинку жизни чертей. Комизм этой сценки достигается, в частности, и каламбурами, основанными на буквальном осмыслении метафоры.

---

[17] Н. Е. Ончуков. Северные народные драмы, стр. 68.

Видя приближающихся «нечистых», один из чертей восклицает:

Смотри, по тучам тела карабкают,
сами лезут чорту на рога.
(3, 65).

Выражение «лезть чорту на рога» здесь воспринимается буквально, так как «нечистые» в самом деле пробираются в ад. Так же воспринимаются и слова одного из чертей — «а у чертей, известно, чертовский аппетит» и другие каламбуры, основанные на том же принципе.

Другой распространенный прием народной драмы, которым также пользуется Маяковский, — оксюморон, т. е. соединение противоречащих по смыслу понятий с целью достичь комического эффекта. Так, например, комическая фигура доктора в «Петрушке» характеризуется таким монологом:

«Я — голландский штаб-лекарь, из-под каменного моста аптекарь и зуболечебный доктор, настоящие костяные зубы вынимаю, деревянные вставляю, на тот свет живьем отправляю, принимаю на ногах, отправляю на костылях».

А вот как заявляет о себе негус у Маяковского:

Хоть чуть чернее снегу-с,
Но тем не менее
я — абиссинский негус.
Мое почтение!
(3, 19).

Также на оксюмороне строится манифест негуса, пародирующий тексты царских манифестов:

Божьей милостью
мы,
царь изжаренных нечистыми кур
и великий князь на оных же яйца,
не сдирая ни с кого семь шкур, —
шесть сдираем, седьмая оставляется.
(3, 38).

Пародирование торжественных текстов, например, молитвенных текстов, — характерная черта народной драмы (см., например, драму «Маврух»). Комический эффект здесь основывается на несоответствии формы пародируемого образца (форма соблюдается со всеми ее особенностями) содержанию, которое резко противоречит торжественности ритуальных традиционных выражений.

Яркое и красочное оформление спектакля, частое использование световых и шумовых эффектов восходят к традициям на-

родного зрелищного искусства, в частности балаганного представления.

Противопоставляя «Мистерию-Буфф» различным пьесам, в которых сильны были пережитки декадентского и буржуазно-натуралистического театра, Маяковский требовал от театра агитационности и массовости. Поэта народный спектакль привлекал именно тем, что он всегда непосредственно воздействует на зрителей, что в нем актеры близки к зрительному залу, сцена приближена к зрителям, они активно воспринимают представление.

Текст народной пьесы не является каноническим. Народная пьеса обычно имеет несколько вариантов. Каждый вариант определяется как конкретной обстановкой, в которой давалось представление, так и более широкими факторами — особенностями исторической обстановки данного периода. Все это накладывает на текст пьесы свой отпечаток. Народная пьеса всегда злободневна и актуальна, ее традиционный сюжет всегда воспринимается зрителями как тесно связанный с их жизнью, с повседневностью. Маяковский стремился к этому в своих пьесах, в частности он переделывал «Мистерию-Буфф» в 1920 году, отражая в ней новые события, происшедшие в стране, оснащая ее дополнительными актуальными деталями. Таким образом, в своей работе над «Мистерией-Буфф» Маяковский как бы повторяет путь, характерный для многих народных пьес.

В своем стремлении сделать спектакль возможно более агитационным и доходчивым, Маяковский добивался возможно большей связи зрительного зала и сцены. Но необходимо отметить, что у Маяковского это никогда не было формалистическим оригинальничаньем, как это наблюдалось в работах режиссеров-формалистов того времени и более позднего периода. Маяковский не «уничтожал рампу», а стремился приблизить спектакль к аудитории, чтобы зрители ощущали себя как бы живыми участниками того, что происходит на сцене. В пьесах Маяковского часты обращения актеров в зрительный зал как в начале спектакля (наличие пролога), так и непосредственно во время действия, что характерно для народного спектакля. Наконец, как это видно из воспоминаний современников, Маяковский был очень увлечен идеей постановки пьесы на открытом воздухе, что должно было еще больше приблизить ее к народному зрелищу.

Таким образом, воплощая ведущие черты современности в спектакле, обращенном к широким народным массам, действенном и агитационном, противопоставляя его антинародному театральному искусству буржуазии и его пережиткам, которые чувствовались в первые послереволюционные годы в советском

театре, Маяковский опирается в своих творческих поисках реализма, народности, действенности на народное театральное искусство.

Но нельзя не видеть в пьесе (особенно в ее I редакции) некоторой поэтической усложненности, отвлеченности образов, которые противоречат установке на народное массовое зрелище, а также наличия персонажей, социальная направленность которых не до конца ясна и заострена — например «дама-истерика».

Во II редакции пьесы (1921) эти моменты, противоречащие ориентации на народное зрелищное искусство, в значительной степени изживаются поэтом. В это же время он пишет маленькие агитпьески: «А что если? Первомайские грезы в буржуйском кресле» (1920), «Пьеска про попов, кои не понимают, праздник что такое» (1920), «Кто как проводит время, праздники празднуя (на этот счет замечания разные)» (1920).

Агитпьески 1920 года не имеют такого широкого и обобщающего значения, как «Мистерия-Буфф». Но в этих коротких одноактных миниатюрах Маяковский также сатирически разоблачает буржуазию, духовенство, раскрывая их обреченность, показывает, что трудящиеся стали настоящими хозяевами жизни. Эти оптимистические, веселые миниатюры, в которых сильное комическое начало, доходчивые яркие образы, несомненно хорошо воспринимались аудиторией и имели большое агитационное значение.

Эти пьесы больше приближаются к народному театру, чем I редакция «Мистерии-Буфф». В их фантастических элементах больше чувствуется конкретная историческая почва; сами образы, не теряя своего обобщенного характера, становятся более конкретными. Это уже не просто «чистые» разных национальностей, а поп и попадья, которые никак не найдут себе места в действительности 20-х годов, «круглый» буржуа, который грезит о воскрешении капиталистических порядков, но пробуждается от того, что надо идти работать по очистке улиц, и др.

Влияние дальнейшей работы над освоением принципов народного театра сказывается и в типично раешных заглавиях пьесок, и в появлении особого персонажа — «Театра Сатиры», который по своим функциям напоминает раешника. При помощи введения такой фигуры усиливается связь сцены со зрительным залом.

II редакция «Мистерии-Буфф» (1921) глубже отражает конкретную историческую обстановку, чем первая. В нее введено целое действие, посвященное борьбе с разрухой, восстановлению народного хозяйства, введены также отдельные сцены и реплики, которые отражают непосредственные события текущего момента. Все это приближает пьесу к народному театру, который всегда

основывался на тесной связи с современной действительностью. Гораздо больше чувствуется и реалистическая фантастика пьесы.

Маяковский конкретизирует персонажей пьесы — так, «толстого француза» из I редакции он заменяет Клемансо, здесь же действует Ллойд-Джордж, введена новая фигура Соглашателя.

Усилилась во II редакции связь сцены со зрительным залом, что повысило действенность спектакля. Участились обращения актеров в зрительный зал — особенно часто обращается Соглашатель к зрителям, жалуясь на свою участь. В финале актеры поют вместе со зрителями «Интернационал» — новый текст Маяковского.

Пролог к пьесе во II редакции напоминает зазывы раешников. Его произносит один «нечистый» (а не все хором, как в первой редакции), излагающий, подобно раешнику, основное содержание и идею спектакля.

Во II редакции пьесы изменяется ее язык — значительно уменьшается его усложненность. Маяковский выбрасывает, например, ряд мест из речи «Человека просто», значительно увеличивается количество пословиц, поговорок, ходовых выражений, способствующих большей выразительности и доходчивости текста: «И волки сыты, и овцы целы» (*3*, 115), «ни пера, ни пуха» (*3*, 195), «через год по столовой ложке выдавать будут» (*3*, 218).

В другом крупнейшем произведении первых послеоктябрьских лет — поэме «150 000 000», которая была закончена почти на два года позже, чем I редакция «Мистерии-Буфф», поэт сумел более глубоко воплотить основные события современности. В поэме ярче, чем в пьесе, показано мировое значение русской революции, открывшей новую эру в мировой истории. Рисуя всемирно-исторический подвиг русского народа, ставшего во главе борьбы всех угнетенных, Маяковский мечтал создать грандиозный эпос революции, подобный произведениям народного героического эпоса.

Первоначальное заглавие поэмы — «Былина об Иване» или «Иван, былина, эпос революции»; в черновиках поэмы тоже сохранилось слово «былина»:

> 150 000 000 мастера этой [былины] имя.
>
> (*6*, 358).

> [Расширим былины кольцо].
>
> (*6*, 362).

Однако в поэме «150 000 000» чувствуется связь не только с былиной, но и с волшебной героической сказкой.

Между героическими былинами и волшебными сказками существует известная близость поэтических принципов. Поэтому часто в былину переносились специфические сказочные элементы; больше того, иногда былинные сюжеты рассказывались народными сказителями в виде сказки, конечно, немного видоизменяясь, расцвечиваясь типично сказочными фантастическими эпизодами и деталями.

И в поэме Маяковского, использующей общие поэтические принципы народного эпоса, мы встречаем моменты чисто сказочной фантастики (например, описание дворца Вильсона, описание Чикаго и т. п.).

Подобно тому как в пьесе «Мистерия-Буфф» использованы только основные ведущие традиции народного зрелищного искусства, так и в поэме «150 000 000» Маяковский обращается только к самым основным поэтическим особенностям народного эпоса, которые могли быть творчески переосмыслены и использованы для отражения современности. Так, Маяковский использует принцип монументального обобщенного воплощения борьбы двух лагерей.

Отражая многовековую борьбу русского народа со своими врагами, былина и волшебная сказка сосредоточивают основное внимание на создании обобщенных контрастных образов героя и его противника, на описании их единоборства, причем все остальные персонажи (обычно немногочисленные) принадлежат или к лагерю героя, или к стану его противника. Нейтральных персонажей почти нет; даже силы природы, а иногда и неодушевленные предметы вовлекаются в эту борьбу, помогая какой-либо из борющихся сторон. Таким путем создается грандиозное изображение величественных битв, подчеркивается гигантский размах и напряженность борьбы, ее непримиримость.

Маяковский воспользовался этим эпическим принципом изображения борьбы, чтобы воплотить качественно новое содержание великих битв современности — борьбу двух лагерей, двух начал — социализма и капитализма.

Мир выступает в поэме разделенным на два непримиримо враждебных лагеря.

Из мелких фактов будничной тины
выявился факт один:
вдруг
уничтожились все середины —
нет на земле никаких середин.
Ни цветов,
ни оттенков,

ничего нет —
кроме
цвета, красящего в белый цвет,
и красного,
кровавящего цветом крови.
(*6*, 46—47).

Символом социалистического мира в поэме выступает революционная Россия, воплощенная в образе богатыря Ивана, ведущая за собой все угнетенные народы других стран. Всюду, где появляется Иван, к нему стекаются трудящиеся массы, всюду его появление служит сигналом к борьбе. Богатырь Иван указывает другим народам путь к освобождению. Так развивается в поэме тема мирового значения русской революции. Большое политическое чутье Маяковского сказалось в том, что символом капиталистического мира в поэме выступают Америка и ее президент Вильсон.

Как и в произведениях народного эпоса, в поэме Маяковского нет нейтральных персонажей, причем не только люди, но и птицы, звери, даже силы природы сражаются или на стороне героя, или на стороне его противника. Но силы природы, выступающие на стороне Ивана, — это не просто его чудесные помощники, как это было бы в волшебной сказке, а символ грандиозности, размаха и непобедимости социалистической революции.

На стороне Вильсона также выступают своеобразные «помощники»: арабские скакуны, изящные лимузины, «генералы-созвездья». На помощь Вильсону приходят и такие силы, как Голод, Разруха, эпидемии. Голод и Разруха одушевлены и представлены в виде сказочных чудовищ. «Миллионнозубый» Голод душит города и деревни по приказу Вильсона, а Разруха, идя впереди него, расчищает ему путь, расправляясь с фабриками и заводами. Эпидемии тоже являются слугами Вильсона, напавшими на революционный народ.

Так старые сказочные мотивы, переосмысляясь, наполняются у Маяковского новым содержанием. Здесь особенно наглядно проступает реалистическая основа фантастики Маяковского, которая укрупняет реальное соотношение вещей, помогает как бы под увеличительным стеклом увидеть ведущую тенденцию развития современности, предсказать будущее.

Рисуя обобщенные контрастные образы героя и его противника, былина и сказка, так же как и народный театр, прибегают к гиперболе, но для эпических жанров это более характерно. Былинный гиперболизм имеет реалистический характер, так как в образе одного человека воплощаются черты, присущие всему

народу. Былинный герой, обладающий сверхъестественной силой, доблестью и размерами — это образ собирательный.

Гипербола Маяковского в построении образа Ивана сродни гиперболе народных былин: Иван — воплощение революционной энергии, революционного порыва всего народа:

Россия
вся
единый Иван,
и рука
у него —
Нева,
а пятки — каспийские степи.
. . . . . .
Гром разодрал побережий уши,
и брызги взметнулись земель за тридевять,
когда Иван,
шаги обрушив,
пошел
грозою вселенную выдивить.
(*6*, 24—26).

Подчеркивая собирательный характер образа, Маяковский обращается к классическому древнегреческому эпосу, переосмысляет один из мотивов «Илиады»» — легенду о троянском коне, выдумке хитроумного Одиссея.

Прислали из северной Трои
начиненного бунтом человека-коня!
(*6*, 55).

Образ противника богатыря, его врага, воплощает враждебные народу силы. Если с образом богатыря в былине связано героическое начало, то с образом его противника — начало сатирическое.

Создавая сатирический портрет врага, народное творчество гиперболизирует его размеры, подчеркивая его уродство. Противник — всегда чудовище, обладающее устрашающей внешностью. Так, Идолище Поганое «в долину две сажени печатных, в ширину сажень печатная», «голова у татарина, как пивной котел», «а глазища у татарина, как кислый пирог», «носище, как палка дровокольная», туловище — «будто куча сена несметная».

В традициях народного эпоса создан образ Вильсона, который олицетворяет собою мир империализма. Это сказочное чудовище с устрашающей внешностью. Маяковский, опираясь на опыт народного творчества, создает гиперболический образ, чтобы показать реальную опасность, силу врага:

То не солнце днем —
цилиндрище на нем
возвышается башней Сухаревой.
Динамитом плюет
и рыгает огнем,
рыжий весь,
и ухает ухарево.
Посмотришь в ширь —
йоркширом йоркшир!
А длина —
и не скажешь какая длина,
так далеко от ног голова удалена!
(*6*, 33).

Характерно, что чудовище обычно обладает страшным голосом. Вспомним Соловья-разбойника с его свистом, от которого «все люди приужахнулись», Владимир-князь «окарачь ползет» и спотыкается даже богатырский конь Ильи Муромца. То же характерно и для Вильсона:

То ль заряжен чем,
то ли с присвистом зуб,
что ни звук —
бух пушки.
Люди — мелочь одна,
люди ходят внизу,
под ним стоят,
как избушки.
(*6*, 33).

В былинах подчеркивается хищническая прожорливость врага:

Как я хлеба-то ем ведь по три́ печи,
А напиток-то пью ведь по три́ ведра.[18]

Это чудовище жрет все, что попадается ему по дороге. У Маяковского тоже —

Жрет Вильсон,
наращивает жир,
растут животы,
за этажом этажи.
(*6*, 36).

Маяковский подчеркивает здесь хищничество и паразитизм буржуазии, обжирающейся за счет труда миллионов угнетенных.

Героическая былина, а часто и народная сказка в центр повествования ставят сцену поединка богатыря с противником. При помощи такой композиции основная тема народного подвига

[18] Онежские былины, записанные А. Ф. Гильфердингом летом 1871 года, т. III. 4-е изд., М.—Л., 1951, стр. 309.

во имя защиты родины оказывается особенно ярко освещенной, выдвинутой на передний план.

Поединок Ивана с Вильсоном тоже является кульминационным пунктом в поэме, так как Маяковский всеми силами стремится ярче показать подвиг революционного народа. Для этого он прибегает к тому же приему, что и народное творчество: он использует мотив предварительной недооценки героя. В народных сказках и былинах всегда перед боем подчеркиваются сила и размеры противника. Обычно противник перед боем хвастается, он уверен в своей победе — Идолище Поганое, например, высказывает полную уверенность в том, что победа над Ильей Муромцем достанется ему шутя. Тем ярче раскрывается потом народный подвиг, героизм, непобедимость народа. У Маяковского тоже перед боем Вильсон показан непобедимым, превосходящим Ивана по силам, Иван перед ним кажется скромным и ничем не защищенным, Вильсон хвастается своей силой.

Итак, Маяковский заимствует из народного эпоса принцип обобщенного выражения темы народной борьбы в столкновении контрастных образов героя и его противника; сам метод типизации, основанный на гиперболизации характерных черт персонажа; главную линию композиционного построения, способствующую более яркому показу народного подвига, т. е. некоторые самые основные поэтические принципы народного эпоса. При этом Маяковский отбрасывает все устаревшее в эпической традиции. Мы не найдем в его поэме особенностей былинной лексики, традиционной замедленности действия, создающейся многочисленными повторами, отсутствуют традиционные места и пр. Маяковский как поэт истинно народный чувствует себя хозяином в области народной поэзии, он творчески относится к ней, обращаясь к ее основным жизнестойким поэтическим принципам и оставляя в стороне все те внешние, наиболее бросающиеся в глаза особенности фольклорной поэтики и лексики, которыми обычно обильно уснащают свои произведения далекие от народа поэты, стремящиеся придать им внешнюю видимость народности и не умеющие проникнуть вглубь фольклорного произведения. Против подобных стилизаций Маяковский протестовал неоднократно.[19] Он противопоставлял подлинно творческое отношение к народной поэзии мелким подделкам под нее, пытающимся рабски копировать все устаревшие особенности фольклорной поэтики и лексики. Не внешняя похожесть на народную драму или былину характерна для «Мистерии-Буфф» или «150 000 000»,

[19] См., например, его отзыв о поэме Ивана Новокшонова «Володимир Ильич» (*10*, 335—336).

и овладение спецификой каждого из этих старейших жанров, творческое переосмысление их основных поэтических принципов, доступное только истинно народному поэту.

Обращение к народному творчеству помогло Маяковскому в первые послереволюционные годы создать произведения, отражающие действительность в ее революционном развитии.

В дальнейшем элементы народного творчества с особой силой проявляются в работе Маяковского над плакатами РОСТА.

Вспоминая в статьях и высказываниях последнего периода творчества о своей огромной агитационной работе в РОСТА (1919—1922 годы), Маяковский имел полное право назвать ее «обслуживанием стопятидесятимиллионного народища». Плакаты РОСТА являлись могучим средством агитации в те трудные и напряженные годы, когда рабочие и крестьяне грудью защищали власть Советов, самоотверженно борясь с вооруженными до зубов, «бронированными» полчищами Антанты и белогвардейцев.

«Окна РОСТА», большинство из которых было выполнено Маяковским, немедленно оповещали население о последних событиях на фронтах, они помогали мобилизовать массы на разгром врага, разъясняли народу мероприятия партии и правительства, показывали массам величие политики нашей партии, возглавлявшей борьбу народа за социализм. Придя в РОСТА, Маяковский сделался в полном смысле этого слова политическим агитатором, помогающим партии своим поэтическим искусством в деле воспитания и сплочения широчайших народных масс. «Окна РОСТА» широко и разносторонне отражали революционную современность, охватывая весь круг вопросов, поставленных революцией на повестку дня. «Диапазон тем огромен. Агитация за Коминтерн и за сбор грибов для голодающих, борьба с Врангелем и с тифозной вошью, плакаты о сохранении старых газет и об электрификации», — писал Маяковский (*10*, 322).

Если в «Мистерии-Буфф», «150 000 000» и некоторых стихах революционная современность воплощалась поэтом в самых общих очертаниях, то из его плакатов встает конкретная повседневная жизнь страны, по ним можно полно и ярко охарактеризовать боевые будни легендарных лет гражданской войны. Изображение борьбы двух лагерей — социализма и капитализма — в плакатах РОСТА много выиграло в конкретности и реалистичности по сравнению с более ранними произведениями Маяковского и в то же время не потеряло своей обобщенности, так как Маяковский стремился показать место и значение каждого конкретного события в гигантской героической борьбе революционного народа.

В стихах плакатов РОСТА исчезали элементы абстрактности и отвлеченности, присущие, например, стихотворению «Наш марш» (1918) или «Мистерии-Буфф» (особенно I ее редакции 1918) и позже поэме «150 000 000».

Плакат, рассчитанный на широчайшую народную аудиторию, должен был сразу же укладываться в сознании читателя, активно воздействуя на него. А для этого он должен был отличаться простотой, четкостью языка, предельной понятностью. В немногих стихотворных строках, легко доступных пониманию неискушенной в поэзии аудитории, в ярком рисунке необходимо было воплотить самое главное, самое основное. И Маяковский искал «речи точной и нагой», преодолевая метафорическую перегруженность, синтаксическую усложненность.

В выработке нового, как говорил поэт, «революционного» стиля «окон», в становлении новых поэтических принципов отражения революционной действительности большую помощь оказало Маяковскому поэтическое искусство народа. Народный лубок, раек, песня, частушка, сказка, пословица, поговорка органически входят в поэзию Маяковского, творчески переплавляются в его поэтической лаборатории, помогая поэту создавать политический агитационный плакат.

Сам принцип «Окон РОСТА», строение революционного плаката, унаследовавшего лучшие традиции народного лубочного искусства, оформлялся в творчестве Маяковского на протяжении нескольких лет. Непосредственным продолжением лубков 1917 года явились произведения 1918 года — «Герои и жертвы революции» и «Советская азбука». Эти произведения, сатирически высмеивающие врагов революции, строятся при помощи органического сочетания текста и рисунка, причем рисунки явно восходят к народной лубочной графике, а тексты — к частушке, большей частью сатирической.

Народный лубок в своих лучших образцах является яркой сатирой на правящие классы, остро разоблачающей и высмеивающей их. Народные массы любили и ценили этот жанр, в котором сила сатирического слова увеличивалась яркими, красочными рисунками. Дореволюционные буржуазные издательства искажали народный лубок, пытаясь замаскировать своими дешевенькими стилизациями его социальную заостренность, его сатирическую разоблачительную направленность. Они хотели заставить лубок служить антинародным целям, создавали шовинистические лубки, стремились прикрыть внешними деталями лубочной формы антинародное содержание. Маяковский возродил и творчески развил лучшие традиции богатейшего лубочного искусства и создал на их основе революционный плакат.

Народный лубок по природе своей теснейшем образом связан с другими жанрами народного творчества, преимущественно эпическими, и специфика построения типического образа в народном лубке заключается в органическом сочетании текста (часто это известная былина или сказка) с рисунком.

Текст лубка не дает подробной психологической характеристики своих персонажей, образ здесь строится на выделении и заострении, часто гиперболизации, одной черты, определяющейся социальным положением персонажа. В соответствии с этим рисунок народного лубка подчеркивает основные, характернейшие детали, которые позволяют зрителю сразу узнать образ. Таким путем рисунок и текст в народном лубке, подтверждая и дополняя друг друга, в тесном единстве создают типические обобщенные образы представителей определенных классов общества, часто сатирические образы представителей правящих классов.

По этому же принципу создаются типические образы в «Окнах РОСТА» Маяковского.[20]

Героем «Окон РОСТА» Маяковского является революционный народ. Это уже не образ Ивана или «Семи пар нечистых», в которых сильны элементы абстрактности, отвлеченности, а революционный рабочий, крестьянин, красноармеец, выполняющий повседневные очередные задания по борьбе с врагом или по восстановлению разрушенного народного хозяйства.

Воплощая в этих образах революционную сознательность, творческий размах, трудовой энтузиазм, непреклонность в борьбе с капитализмом, всячески заостряя их, выдвигая на передний план, Маяковский создает обобщенный собирательный образ революционного народа, который является в то же время конкретным, так как эти свойства проявляются в реальных жизненных ситуациях. Графический образ органически сочетается со словесным: красный силуэт рабочего или красноармейца, данный всегда в динамике, в порыве, очерченный четко и резко, подчеркивает несгибаемую волю и революционный размах народа.

Показывая непримиримую борьбу двух лагерей, Маяковский противопоставляет героическим образам революционных бойцов сатирические образы представителей капиталистического

---

[20] Родство в методе построения образов плакатов РОСТА Маяковского с народным творчеством отмечалось в нашем литературоведении. См., например, книгу И. Эвентова «Маяковский-плакатист» (Л., 1940), статьи В. Д. Дувакина «„Окна РОСТА“ В. В. Маяковского» (В. В. Маяковский, Полное собрание сочинений, т. 4, 1941), «„Окна РОСТА“ и их политическое и литературное значение» в сб.: «Творчество Маяковского», Изд. Академии Наук СССР, М., 1952.

мира — белогвардейцев, буржуа, интервентов. Маяковский подчеркивает хищничество капиталистов, нечеловеческую жестокость их отношения к трудящимся, их паразитизм, разоблачает их как предателей Родины, опирающихся на иностранные штыки.

В образе капиталиста гиперболизируются самые характерные черты капитализма, поэтому он является собирательным и обобщенным. В то же время он более реалистичен и конкретен, чем в пьесе «Мистерия-Буфф» и поэме «150 000 000», так как грабительская, хищническая сущность капитализма разоблачается Маяковским в каждом конкретном проявлении политики врагов — Колчака, Юденича, Пилсудского и пр.

Графически образ врагов строится на подчеркивании нескольких характернейших деталей, которые становятся постоянными для данного образа и делают его легко узнаваемым. Буржуй, например, всегда с толстым пузом и в цилиндре; в образах белогвардейских генералов подчеркиваются постоянные, присущие им детали облика, часто основанные на действительно известных читателю и зрителю характерных признаках их внешности: Врангель всегда в папахе и черкеске, Деникин — в генеральской фуражке и с усами. Колчак — в английском френче. Но, как справедливо отмечает исследователь «Окон РОСТА»,[21] Маяковский создает не просто индивидуальные карикатуры на Врангеля, Деникина, Колчака и др. Это и в графическом отношении обобщение, которое отражает определенные политические факты.

Так, творчески пользуясь методом народного лубка, Маяковский создает яркие типические образы.

В композиции плакатов Маяковский использует особенности строения лубка.[22] Этому он следует и в своих многосюжетных плакатах, когда на одном листе дается несколько рисунков, посвященных разным темам, и в повествовательных плакатах (например «История про бублики и про бабу, не признающую республики»), когда определенный сюжет дробится на ряд отдельных отрывков, каждый из которых подтверждается рисунком, иллюстрирующим текст, отмечающим самые яркие моменты в развитии сюжета.

Рисунок Маяковского, вмещающий в себя только самое необходимое, отличающийся яркими, броскими, часто контрастными красками, отсутствием полутонов, также восходит к традициям лубочной графики.

[21] В. Д. Дувакин. «Окна РОСТА» В. В. Маяковского (В. В. Маяковский, Полное собрание сочинений, т. 4, 1941).

[22] И. Эвентов. Маяковский-сатирик. Гослитиздат, Л., 1941.

Даже заглавие плакатов Маяковского часто восходит к лубочным заглавиям. Последние коротко, обычно в одном предложении, передают основную суть рассказа. Лубочные заглавия облекаются в запоминающуюся рифмованную форму. Сразу же определенным образом настраивая читателя, они являются неотъемлемой частью произведения. Маяковский придерживается этого принципа построения заглавия — см. такие его заголовки, как «Сказка для мужика про историю странную, с помощью французскою, с баночкой иностранною», или «Рассказ о том, как из-за пуговицы голова пропадает дешевле луковицы» и т. п.

Назидательный тон плакатов, наглядно разъясняющих, как поступать в том или другом случае, мораль в конце как вывод из повествования также сближают «Окна РОСТА» Маяковского с народным лубком. Но в агитационных плакатах Маяковского основная мысль выражена гораздо более заостренно и эмоционально, концовки-выводы гораздо более динамичны и призывны.

«Окна РОСТА» по своим художественным принципам близки также и к другому жанру народного искусства — райку, являющемуся разновидностью народного театра.

Этот жанр является исключительно удобным как средство агитации; его принципы родственны поэтическим принципам народного лубка.

Сцена заменяется картинками, приводящимися в движение валом, они сопровождаются пояснениями актера-раешника, заключенными в своеобразную стихотворную форму. Содержание такого выступления — обычно обозрение политических событий, обладающее острой социальной направленностью. Райки пользовались большим успехом народной аудитории, горячо поддерживавшей смелые сатирические монологи раешника, в которых был силен обличительный момент. Об этом говорят также и те репрессии, которым полиция нередко подвергала раешников за их выступления.

В книге Алексеева-Яковлева «Русские народные гулянья» рассказывается о выступлениях знаменитых раешников, приводятся тексты их монологов:

Походите, походите,
Да только карманы берегите
И глаза протрите!..
. . . . . .
А вот город Париж.
Как туда приедешь —
Тотчас угоришь!..

Наша именитая знать
Ездит туда денежки мотать.
Туда-то едет с полным золота мешком,
А оттуда возвращается без сапог пешком...[23]

Далее раешник рассказывает о римском папе — «загребистой лапе», о политике Бисмарка и т. п.

Близки к текстам раешника и зазывы «карусельных» и «балаганных» дедов.

Сатирический монолог раешника органически сочетается с рисунком чисто лубочного типа, создающим сатирический образ. Раек всегда эмоционален, это активное, действенное, доходчивое искусство, обладающее большой силой воздействия на аудиторию.

Именно эти качества были отмечены Маяковским, использовавшим народный раек для создания революционного сатирического плаката.

В «Окнах РОСТА» поэт выступает как агитатор, наглядно разъясняющий основные моменты современности, сопровождающий рисунок своими замечаниями, эмоционально высказывающий свое отношение во всему показываемому. Автор как бы разворачивает перед зрителем и читателем панораму важнейших событий в определенном освещении; из всего сказанного, как правило, следует вывод-призыв. Это можно отчетливо проследить на многих «Окнах». Возьмем, например, «Окно РОСТА» № 130 (1920). Рифмованный заголовок, обращенный к читателю, сразу же создает определенную эмоциональную настроенность:

Товарищи, рабочие и крестьяне!
Молодые, старики и дети,
Помните — ваши главные враги эти!

Затем начинается демонстрация этих главных врагов, причем каждая картина сопровождается авторскими пояснениями:

1. Пилсудский и отродье пановo,
идущие самодержавие восстановить наново.

2. Генерал Врангель, палач Юга,
идущий топливо отнять и уголь.

3. Если светлый хочешь видеть день,
красноармейскую звезду скорей надень.
Покажите силу и пану и барону.
Эй, товарищи,
все на оборону!

(4, 152).

[23] Русские народные гулянья по рассказам А. Я. Алексеева-Яковлева в записи и обработке Евг. Кузнецова. Изд. «Искусство», Л., 1948, стр. 55.

Перед зрителем как бы развертывается панорама, проходят сменяющие друг друга картинки, сопровождаемые авторской оценкой, кончающиеся четким выводом-призывом.

Это же мы видим, например, в «Окне РОСТА» № 140 (1920). Оно также начинается с обращения к аудитории, с призыва к ней, с требования ее внимания, как начинают всегда раешники. Обращение выражено в заостренной лозунговой рифмованной форме:

> Красноармеец, узнай врагов своих,
> без всякой пощады уничтожай их.

Далее идет демонстрация этих врагов — польских панов, дезертиров и т. д., сопровождающаяся четкой политической оценкой и разоблачением их целей.

Ориентация на народный раек у Маяковского вполне осознана; и сам поэт, как бы подтверждая это, дает одному из плакатов заглавие «Раек».

Творчески развивая основные традиции народного райка, поэт создает злободневное сатирическое обозрение политической жизни.

Истинно народный художник, Маяковский правильно понял и высоко оценил большое социальное содержание, активность и действенность таких традиционных жанров народного искусства, как лубок или раек, и сумел воспользоваться их жизнестойкими поэтическими принципами, развив их, подняв их на новую высоту, создав на их основе агитационный политический плакат, доступный широчайшим массам трудящихся.

В качестве текстов для плакатов Маяковский широко использует народные сказки, песни, частушки, пословицы. В начальный период своей работы в РОСТА Маяковский, опираясь на традиции сатирической поэзии и творческий опыт Демьяна Бедного, часто прибегал к неожиданному переосмыслению широко известных текстов литературных произведений («У приказных ворот» А. Толстого, см. «Окно РОСТА» № 39, отрывок из «Светланы» Жуковского, см. РОСТА б/№, «Лебедь, рак и щука» Крылова, «РОСТА» № 3 и др.) и произведений народного творчества.

Это наиболее известный, часто даже хрестоматийный материал, такой, как сказка-шутка о мышке и яичке, или известная песня «Что затуманилась, зоренька ясная». Особенно велик песенный материал.

Сюда входят широко популярные в народе, подвергавшиеся различным переделкам и записанные в различных вариантах песни русских поэтов, такие, как «Ухарь-купец» на слова

И. С. Никитина («Окно РОСТА» № 138), «Вот мчится тройка удалая» на слова Ф. И. Глинки (Губрабис б/№), «Хаз-Булат удалой» на слова А. И. Амосова («РОСТА» № 7) и другие. Использует Маяковский и материалы городского фольклора — студенческие песенки («Есть в столице Москве» — «РОСТА» № 1, «РОСТА» №2), детские песенки («Чижик-пыжик, где ты был?» — «РОСТА» № 479, «Тили-бом, тили-бом, загорелся кошкин дом» — «РОСТА» № 3, «РОСТА» № 727).

Маяковский подвергает эти тексты неожиданному переосмыслению. Но было бы неверно назвать это пародированием. Пародия всегда предполагает полемику с оригиналом, высмеивание его, Маяковский же совсем не преследует этих целей, стремясь создать сатирическое злободневное стихотворение путем неожиданного переосмысления популярного, всем известного материала. Этот материал, лежащий в основе текстов Маяковского, во всех случаях легко узнается. Тесно связано со своим прототипом, например, «Окно РОСТА» «О красном яичке».

1. Происшествие чрезвычайно неясное:
снесено яичко, да не простое, а красное...
(*На рисунке:* красное яичко с надписью «РСФСР»).

2. Дед бил-бил, не разбил...
(*На рисунке:* «дед» — белогвардейский генерал).

3. Баба била-била, не разбила...
(*На рисунке:* «баба» — Антанта).

4. Мышка бежала, хвостиком махнула,
(*На рисунке:* «мышка» — польский пан).
Яичко упало.

5. И мышь сдва лапки не протянула.
(*На рисунке:* польский пан, придавленный красным яичком с надписью «РСФСР»).

(*4*, 127).

На этом примере особенно видно неразрывное единство текста и рисунка. Текст почти не изменяется, только сочетание его с рисунком создает новое звучание этой сказочки, а неожиданный конец ее — противоположный общеизвестному — логически вытекает из всего переосмысления, из новой трактовки этого материала.

Но есть и другой тип переосмысления известных, в том числе и народных, текстов, когда стихотворение Маяковского не прикреплено так тесно к самому прототипу, когда берется один только ведущий образ песни или сказки и сатирически переосмысляется, а сам сюжет, сама ситуация не сохранена. Таков,

например, плакат «Близкий конец распутной дамы», в основе которого лежит известная песня «Что затуманилась, зоренька ясная».

Иногда Маяковский оставляет от прототипа только характерный ритмический рисунок, но и этого оказывается достаточным, чтобы сразу же возникли ассоциации с переосмысляемым образцом.

Например:

От зари до зари
выдувал пузыри,
то Деникина выдул, то Дутова.
Только все это зря,
глянь — и нет пузыря,
и по ветру пустили вздутого.

(*4*, 71).

На рисунке изображается буржуй, изо рта которого в виде мыльного пузыря вырисовывается фигура белогвардейца. Здесь Маяковский использует ритмический рисунок и строфику известной сатирической студенческой песенки:

Есть в столице Москве
Один чудный квартал...
Он Козихою там прозывается.
От зари до зари,
лишь зажгут фонари,
вереницы студентов там шляются.

(*4*, 439).

Тот же ритмический рисунок в плакате РОСТА № 1, в тексте которого ничего, кроме ритма, не сохранилось от прототипа.

Народ в своем творчестве тоже часто прибегает к неожиданным переосмыслениям популярных текстов с целью создания сатирического произведения. Как указывает Е. Наумов в своей книге «Маяковский в первые годы советской власти», во фронтовой печати периода гражданской войны появлялись образцы таких переделок — так, например, «Новая песня Деникина» была построена по образцу песни «Последний нонешний денечек» и т. д. Широко были распространены подобные переделки и в период Великой Отечественной войны.

Маяковский часто прибегал к неожиданному переосмыслению общеизвестных текстов для усиления сатирической направленности произведения и в поздний период своего творчества. Напомним известное стихотворение «Письмо любимой Молчанова, брошенной им». Маяковский полемизирует в нем с И. Молчановым, который, забывая об опасности, призывал отдохнуть

«у тихой речки», «под мирным небосводом». Сатирически развенчивая позицию Молчанова, Маяковский цитирует строки из его стихотворения «Свидание» и дает к ним свой, авторский комментарий:

Сказано веско.
Посмотрите, дескать:
щел я верхом,
шел я низом,
строил
мост в социализм,
недостроил
и устал
и уселся
у моста.
(*8*, 399).

Здесь перефразированы строки известной волжской частушки с сохранением ее ритма:

Шел я верхом, шел я низом,
У Матани дом с карнизом,
У Матани огонек,
Матаня кушает чаек.

Ассоциация с этой частушкой усиливает сатирическое звучание стихотворения.

Работая в РОСТА, Маяковский все больше и больше начинает ценить и в народной сказке обобщенное отражение реальных жизненных ситуаций, и в тех своих произведениях, которые ориентированы на народную сказку, максимально усиливает (по сравнению со сказкой) именно этот реальный план. Он приходит к типу стихотворения, близкому к жанру политической сказки, жанру, имевшему большое и почетное прошлое, занимавшему, значительное место в творчестве таких писателей, как Салтыков-Щедрин и Горький. На основе народных сказок Маяковским написаны: «Сказка о министре-дурачке и о Врангеле-генерале, известном врале» (РОСТА № 262, сентябрь 1920), «История про бублики и про бабу, не признающую республики» (РОСТА № 241, август 1920), «Рассказ о том, как из-за пуговицы голова пропадает дешевле луковицы» (1921), «Всем Титам и Власам РСФСР» (написано во время работы Маяковского в РОСТА по специальному заданию во время неурожаев в Поволжье в 1920 году), «Рассказ про то, как кума о Врангеле толковала без всякого ума» (1920), «Сказка для шахтера-друга про шахтерки, чуни и каменный уголь» (1921, напечатано в газете «Горняк»).

Тексты этих стихов неразрывно связаны с рисунками, все они являются частью лубка. Стихотворение «Всем Титам и Власам РСФСР» предназначалось для передвижного театра, который должен был быть организован по принципу райка: один актер читает текст, который иллюстрируется рисунками, сменяющими друг друга (5, 667).

Все эти стихотворения посвящены серьезным политическим вопросам.

Для того чтобы лучше донести до аудитории важные и сложные идеи, Маяковский, создавая эти стихотворения, кладет в основу их определенные жизненные случаи, которым придает обобщающее значение, четко формулирует в конце выводы о том, как нужно поступать в том или ином случае, какая линия поведения является единственно правильной. Основная мысль стихотворения обычно максимально заострена, элементы фантастики и сюжетной условности помогают сделать ее возможно более доходчивой.

Вот, например, стихотворение

Сказка о министре-дурачке
и о Врангеле-генерале,
известном вране.

(4, 195),

в основу которого положено газетное сообщение о том, что «за признание Врангель отдал, согласно опубликованному договору, всю Россию французским империалистам».

Основная мысль этого стихотворения — разоблачение продажности Врангеля и бесплодности попыток капиталистических государств опереться на него в их стремлении задушить революцию в России — воплощена в форму рассказа о действительном факте. Сюжет, конечно, фантастический, но в основе его — реальная историческая ситуация, в таком сюжете она выступает доходчиво, элементы условности помогают агитационному заданию — вскрыть и довести до аудитории основной смысл данного политического события.

В «Сказке о министре-дурачке» сохраняются и моменты сказочной композиции — троекратное повторение при последовательном усилении: сначала Врангель продает храм Христа Спасителя за 1 руб. 20 коп., затем Кремль за 4 рубля и, наконец, всю Россию за 176 руб. 40 коп. (Эти цифры, в которых Маяковский проставляет даже копейки, придают «Сказке» видимость реальности, достоверности). Этот композиционный прием усиливает сатирический эффект.

Стихотворение в целом построено по принципу повествовательного лубка, как большинство плакатов РОСТА, — от лубка же идет рифмованное заглавие, подчеркивающее смысл плаката. Сюжет сказки развивается последовательно и динамично, все узловые моменты подкреплены рисунками, выполненными в традициях лубочной графики, поучительная концовка-вывод тоже восходит к лубку.

Создав на основе творческого использования основных поэтических принципов народной сказки и лубка яркое агитационное стихотворение-плакат, Маяковский и в дальнейшем продолжает и развивает эту работу.

Речь идет прежде всего о стихотворениях, объединенных общими заголовками: «Обряды» (1922), «Ни знахарь, ни бог, ни ангелы бога — крестьянству не подмога» (1922—1923), а также о стихотворениях «Вон самогон» (1923) и «Крестьянам. Рассказ о Змее-Горыныче и о том, в кого Горыныч обратился нынче» (1923).

Основная тема всех этих стихотворений, обращенных к крестьянам, — борьба с пережитками прошлого в быту и в сознании наших людей, с пьянством, невежеством, суеверием, религиозностью.

Для этих стихов, связанных с традициями народной реалистической сказки, характерны те же поэтические особенности, о которых говорилось выше: обобщенное выражение темы, воплощение основной мысли в рассказе, передающем в обобщенном виде реальные жизненные отношения, и использование элементов фантастики для более яркого раскрытия идеи произведения. Здесь та же четкость социальных характеристик персонажей, заострение и гиперболизация их ведущих типических черт. Эти циклы тоже связаны с рисунком: это повествовательные лубки. Отсюда наличие рифмованных заглавий и нравоучительных выводов, присущих народному лубку.

В эти стихотворения органически включаются чисто сказочные мотивы и образы.

Так, например, раскрывая основную мысль стихотворения — о пользе того или иного научного нововведения в хозяйстве, о вреде суеверия и невежества, Маяковский часто иллюстрирует ее примерами противоположного отношения двух людей — чаще всего братьев, друзей или соседей — к одному и тому же факту, используя типично сказочную ситуацию.

Иногда он переосмысляет некоторые сказочные образы, привычные для читателя. Таково, например, переосмысление традиционного образа народных сказок и былин Змея Горыныча (5, 211—212).

Самогон предстает здесь в виде сказочного Змея-Горыныча, все пожирающего на своем пути. Этот образ подкрепляется рисунком: огромный змей со страшными вытаращенными глазами, с зубами в виде бутылок, с огромным брюхом, в котором помещаются крестьянские домишки, проглоченные им.

Переосмысляется образ Бабы-Яги, живущей в избушке на курьих ножках, — это самогонщица, которая спаивает и разоряет село.

Лишь одна с по-над краю стоит изба,
курьей ножкой держится еле,
на карнизах на всех
ободралась резьба,
ветер дует
и хлещет в щели.
(*5*, 192).

Часто здесь Маяковский прибегает и к композиционным особенностям народной сказки — характерен прием троекратного повторения какого-нибудь эпизода, способствующий заострению основной мысли (стихотворения «От примет, кроме вреда, ничего нет», «Ни знахарство, ни благодать бога в болезни не подмога»).

Для всех этих стихотворений характерны простота языка, богатое использование народных пословиц и поговорок, небольшое количество тропов, лаконичность и четкость, которые у Маяковского выработались во время работы в РОСТА.

Маяковский сказал об «Окнах РОСТА»: «Это декреты, распубликованные частушкой».

Частушка была одним из излюбленных жанров агитпоэзии Маяковского. Подводя итоги своего творческого пути, в каталоге выставки «20 лет работы» (1930) Маяковский написал:

«Митинговая речь, фронтовая частушка, агитка-однодневка, живой радиоголос и лозунг, мелькающий по трамвайным бокам, — равные, а иногда и ценнейшие образцы поэзии» (*10*,326).

Маяковского привлекала действенность, активность, ярко выраженные агитационные свойства частушки. Он видел, какое большое место занимала частушка в жизни народа в период гражданской войны («атаки, горланившие частушки») и когда ему понадобилось «дать слова для песен идущим на питерский фронт красноармейцам», то он решил, что лучшее — это «рифмованная частушка» («Как делать стихи», *10*, 217—218).

В 1918 году на основе частушки Маяковский создает сатирические подписи к рисункам, высмеивающие врагов революции

(альбом «Герои и жертвы революции»), в 1919 году пишет «Советскую азбуку», сатирические двустишия которой построены по типу частушек-страданий: при внешнем несоответствии первой строчки второй между ними имеется внутренняя связь, что усиливает сатирический эффект.

Лакеи подают на блюде.
Ллойд-Джордж служил и вышел в люди.
(*4*, 20).

Анализируя работу Маяковского над частушкой, особенно хорошо понимаешь его слова о том, что работа в РОСТА помогла очищению языка «...от поэтической шелухи на темах, не допускающих многословия» (*10*, 324).

Частушка — жанр, требующий лаконичности, краткости, поэтической конкретности. В своих четырех или даже двух строках частушка умеет ярко и образно воплотить мысли, чувства и переживания лирического героя, вызванные каким-нибудь жизненным событием, возникшие по тому или иному конкретному поводу. Частушке чужды абстрактность, отвлеченность, поэтическая усложненность; она всегда является конкретным и в то же время обобщенным откликом на определенное событие действительности.

Маяковский тщательно работает над народной частушкой, осваивая ее поэтические принципы, особенности ее композиции, ее языка, работая над рифмой и ритмикой. Можно проследить, как он постепенно добивается все большей четкости композиции своих частушек, стремясь максимально выразительно передать мысль в четырехстрочной строфе. В статье «Как делать стихи» Маяковский говорит о композиции частушки: «Для действия частушки необходим прием неожиданной рифмовки при полном несоответствии первого двустрочия со вторым, причем первое двустрочие может быть названо вспомогательным».

Подобную композицию, например, мы встречаем в «Октябрьских частушках»:

Ходит в дырках, чуть жива
лодка в страшном шторме.
Все сегодня буржуа
спрятались за шторы.
(*4*, 70).

Это «несоответствие» между первой и второй частями частушки напоминает несоответствие в «Советской азбуке» между первой и второй строчками, когда имеется внутренняя связь при внешнем отсутствии ее. Такое построение усиливает ту интона-

цию издевки над врагом, которая является основной и определяющей в этих частушках. Этот принцип построения имеет параллели в народном творчестве. Он напоминает пародийное использование психологического параллелизма в народной частушке, которое усиливает ее сатирическое звучание.

Подобный прием можно отметить и в нескольких частушках Маяковского, созданных позднее, когда поэт пользовался частушкой для своей работы над рекламой. Вот, например, реклама для Чаеуправления:

Милый,
брось слова свои, —
что мне
эти пения?
Мчи
в подарок мне *чаи*
Чаеуправления.
(*5*, 381).

Здесь зачин заставляет читателя ожидать совсем иного содержания: кажется, что речь должна идти о каких-то любовных переживаниях. И неожиданная концовка, агитирующая за покупку чая у советских учреждений, способствует тому, что частушка остается в памяти.

Но для частушек Маяковского в целом не характерно такое построение. Еще в стихах плакатов РОСТА он приходит к такой композиции, когда все больше и больше укрепляется внутренняя связь между всеми четырьмя строками частушки и вся она подчиняется единому логическому стержню.

Создавая сатирические частушки, высмеивающие врага, Маяковский противопоставляет захватнические планы врагов реальным результатам их походов, рисуя поражение, которое было нанесено Колчаку, Юденичу и прочим ставленникам Антанты Красной Армией. Поэт нередко делит частушку на две части, но теперь уже в них нет того нарочитого несоответствия, которое мы видели в «Октябрьских частушках», теперь в первой части частушки обычно дается картина захватнических планов врага, а во второй — его поражение. Так, например, построен частушечный цикл «Небылицы в лицах»:

1. Всех я красных раскидаю,
сяду я в правители.
2. Битый шел Колчак к Китаю —
вы его не видели?
(*4*, 81).

Так же строится цикл частушек «Мчит Пилсудский».

Если мы обратимся к народному творчеству, то увидим, что для народной частушки тоже типичен такой принцип построения:

Немцы ехали в Москву
На хороших таночках,
А обратно удирали
На разбитых саночках!
Гитлер вздумал угоститься,
Чаю тульского напиться,
Зря, дурак, позарился —
Кипятком ошпарился![24]

Такая композиция лучше всего отвечает идейному замыслу сатирических частушек, которые противопоставляют врага нашему народу, нашей армии.

Создавая частушки о мирном созидательном труде, призывая крестьян давать государству больше хлеба, разъясняя им смысл политики советской власти, Маяковский часто строит частушку на противопоставлении настоящего прошлому.

Двучленное деление частушек приобретает новый смысл — им подкрепляется контраст «прежде — теперь»:

1. Раскрасневшись, будто рак,
   землю пашешь так-то.
2. Ты б ее пахал вот так, —
   оседлавши трактор!

(4, 335).

В народных частушках, говорящих об успехах социалистического строительства, очень часто содержится это противопоставление нового старому:

Раньше нашу деревушку
Темнотой морочили,
Ныне землю тракторами
Всю поразворочали.[25]

Работая над частушечной композицией, Маяковский находил все новые способы построения частушки.

Эх, найду ль участье в ком?
Червь-разруха гложет.
Мчись, крестьянин, в посевком,
он тебе поможет.

(4, 335).

[24] Русская частушка. Библиотека поэта, Малая серия, «Сов. писатель», Л., 1950, стр. 331.
[25] Там же, стр. 250.

Здесь мысль развивается последовательно, с каждой строкой, что подтверждается и рисунками — по одному к каждой строчке, и вся частушка строится не на двучленности, а на едином развитии логического стержня. И этот прием находит себе соответствие в народной частушке.

Мы остановились только на самых основных композиционных приемах частушки Маяковского, — вообще же они очень разнообразны. Прибегая к различным формам композиции, Маяковский достигает максимальной выразительности этих четырех строк.

Композиция частушек Маяковского — основные ее типы — совпадают с наиболее характерными принципами построения советской народной частушки. Принцип психологического параллелизма был употребительнее в дореволюционных частушках, у Маяковского он почти не встречается. В настоящее время намечается бóльшее разнообразие построения частушек; в частности, те принципы, которые мы перечисляли в связи с анализом композиции частушек Маяковского, являются типичными для современной частушки. Маяковский как бы предвосхищает эти принципы частушечной композиции, так как они окончательно оформились в советской частушке в более позднее время.

Подчиняя все художественные средства в частушке динамике основной мысли, Маяковский освобождается от «поэтической шелухи» и в том смысле, что он избегает перегруженности тропами, которая характерна для его раннего творчества. Показательно, что Маяковский вычеркивает из черновика частушку, которая перегружена тропами и поэтому не сразу укладывается в сознании слушателя:

Над лесами
жар
и зной.
Жрет пожар их желтизной.
А пилот
над этим
адом
льет водицу
водопадом.
(2, 623).

Маяковский допускает в частушке только простейшие тропы — сравнения, причем они у него предельно ясны и конкретны.

Тем же свойством отличаются сравнения и в народных частушках.

Работа над частушкой много дала Маяковскому и в области рифмы. В частушке особенно необходима богатая и звучная рифма, так как она скрепляет четверостишие, часто разделенное на две части. Именно это имел в виду Маяковский, когда говорил в статье «Как делать стихи» о «неожиданной» рифмовке в частушке, — рифма должна быть оригинальной, обращающей на себя внимание, она должна заставлять читателя мысленно вернуться к первой части частушки и тем самым помочь восприятию четверостишия как единого логического целого.

Рифма в частушках Маяковского богатая, звучная, повторяются все опорные согласные: марша — маршал, вата — элеватор, реки — перекинь, деньги — деньки, рьяней — крестьяне, и т. п. Часто пользуется Маяковский и составной рифмой: дар нам — ударным, лях-то — шляхта, мчись ты — чистым, время — премия, серебро — на ребро, глазу — на зуб и т. п. Эти рифмы у Маяковского всегда смысловые (рифмуется самое значимое слово в строчке) поэтому они помогают раскрытию основного смысла стихотворения. Поиски рифмы у Маяковского подчинены смысловому заданию, он не увлекался жонглированием рифмами, затемняющим смысл стихотворения.

Маяковский чаще всего применяет в частушках перекрестную рифму. В народных частушках обычно рифмуются только вторая и четвертая строка, остальные не зарифмованы. Маяковский же усиливает восприятие частушки как единого законченного целого, скрепляя ее перекрестной рифмой.

При помощи частушек Маяковский создает и новую композицию некоторых больших стихотворений: он объединяет частушки по тематическому принципу. Получается определенный цикл, который подчинен одной теме. Так, например, в стихотворении «Мчит Пилсудский» частушки подчинены основной теме — разоблачению похода польских панов. Каждая из них в отдельности не теряет своего смысла, вместе же они создают законченное стихотворение. Именно так строятся Маяковским более поздние стихи — «Авиачастушки» (1923) и «Немножко утопии про то, как пойдет метрошка» (1925). Это характерно и для народных частушек, которые часто объединяются в такие тематические циклы.

«Окна РОСТА» сыграли большую роль в творческом развитии Маяковского и потому, что они помогли ему овладеть богатствами общенационального языка, теми средствами выразительности, которые веками накапливались и шлифовались в общенародном языке.

Поэт стремился сделать свои стихи доходчивыми и близкими самым широким массам народа и считал, что поэзия должна возможно глубже осваивать общенародный язык, разговорный язык масс. В «Окна РОСТА» введен обильный материал пословиц, поговорок, ходячих выражений, распространенных оборотов митинговой и газетной речи, которые входили в разговорную речь широких масс.

Многие плакаты РОСТА целиком строятся на народных пословицах, которые Маяковский применяет к данной конкретной политической ситуации, оценивая ее привычной для широких масс обобщенной формулой. Таким путем Маяковский подчеркивает, что оценка событий в «Окнах РОСТА» дана с народной точки зрения.

Так, например, разоблачая в одном из плакатов политику американского империализма — одного из главных вдохновителей и организаторов интервенции и войны против Советской России, Маяковский берет в качестве эпиграфа слова из газет: «По слухам Америка не хочет принимать участия в обсуждении русского вопроса», а ниже комментирует это газетное сообщение преобразованной народной пословицей: «Эй, Вильсон, кашу заварил, а расхлебывать не желаешь».

Разоблачая в плакате Главполитпросвета № 327 «помощь» западных империалистов голодающему Поволжью, объясняя массам, что все эти бесчисленные комитеты и комиссии выдуманы для затягивания времени и скрывают нежелание империалистов помочь голодающим, Маяковский заглавием своего плаката делает известное народное выражение «Сказка по белого бычка», обозначающее бесперспективную волокиту.

Разоблачая соглашательскую политику меньшевиков, Маяковский оценивает ее известной народной пословицей: «ни богу свечка, ни чорту кочерга», добавляя к ней еще строку, объясняющую, что означает пословица в данном конкретном случае:

> Ни чорту кочерга и ни богу свечка,
> ни в Совдеп посадить, ни отправить в ВЧК.
>
> (4, 75).

Пословицы и поговорки, ходовые разговорные выражения во время работы в РОСТА прочно входят в поэтический словарь Маяковского. Маяковский всегда умеет подчеркнуть их поэтичность и образность, которая часто не ощущается в разговоре, так как все выражение воспринимается целиком, в его переносном смысле, без учета значения каждого составляющего его слова. Поэт заставляет воспринимать каждое слово, он как

бы буквально осмысляет троп, лежащий в основе выражения. Часто Маяковский добивается этого при помощи рисунка.

Так, например, приводя известную пословицу «любишь кататься, люби и саночки возить», Маяковский на рисунке изображает лошадь, издевающуюся над буржуем, везущим нагруженные санки; этот текст дан как бы от ее имени.

Точное осмысление языковых метафор — характерное свойство народного творчества, особенно оно проявляется в народной драме, в сказках-шутках. Известна, например, народная шуточная сказка, построенная на конкретизации выражения «озеро дымится». Героиня сказки воспринимает это выражение буквально, отсюда — комические ситуации и диалоги в сказке. То же с поговоркой «в Москве из быков мужиков делают». Известна сказка, в которой эта поговорка была прямолинейно воспринята персонажами.

Используя этот прием, Маяковский нередко на его основе создает свой троп.

Существует, например, народная поговорка: «и на солнце есть пятна». На буквальном осмыслении этой поговорки Маяковский строит плакат РОСТА № 270, предупреждающий об опасности со стороны юга — о походе Врангеля — и призывающий на борьбу с ним.

На солнце юга черная точка.
Товарищи, налягте на всю мочь-ка.
Если мы пойдем напопятный,
все солнце закроют пятна.

(4, 197).

Буквально осмысляя метафору, лежащую в основе выражения, Маяковский создает свой образ-троп. Врангель — это та черная точка, которая появилась на солнце юга, как это видно из рисунка, который вначале изображает Врангеля маленькой, чуть видной точкой на громадном солнце, а на рисунке к четвертой строчке Врангель предстает уже большим, с саблей наголо, закрывшим собой все солнце. Так создается метафора, которая раскрывается только при сочетании рисунка и текста. Метафорический ряд: Врангель — черное пятно наглядно подтверждается рисунком.

Распространенная народная пословица «коготок увяз — всей птичке пропасть» использована Маяковским в Окне РОСТА № 191 следующим образом: на первом рисунке изображен Пилсудский, у которого «увяз коготок», т. е. он на самом деле завяз перед красноармейцем, который наступает на него (тоже буквально), а на втором рисунке изображена могила с крестом и надписью «Пилсудский».

То же мы видим и в «Окне РОСТА» № 5.

1. Красноармеец:
«Отнимем у буржуазии последнюю соломинку,
и она пойдет на дно».
(*4*, 89, 91).

В основе плаката лежит известная народная пословица: «утопающий за соломинку хватается». Маяковский прямолинейно осмысляет это выражение — на рисунке изображен тонущий буржуй, который держится за город Харьков.

При помощи аналогичного осмысления тропа, имеющегося в народной поговорке, создается образность и «Окна РОСТА» № 70:

...делает обыкновенно
из мухи слона...
(*4*, 140).

К буквальному осмыслению метафоры, заключенной в пословице или поговорке, к построению тропа на этой основе Маяковский часто обращался и в последующие годы.

Так, например, в поэме «Про это» (1923) Маяковский создает троп, пользуясь опять пословицей «утопающий хватается за соломинку» (*6*, 78—79).

Часто таким образом осмысляя троп, лежащий в основе народной пословицы или поговорки, Маяковский подвергает все выражение неожиданному переосмыслению, что создает комический эффект. Это принципиально близко к использованию в этих же целях народных песен, о котором мы говорили выше. Такое изменение пословицы всегда очень удачно, так как пословица — это ходовая разговорная формула, широко известная большей частью в определенном, установившемся тексте. А в плакатах Маяковского путем неожиданной замены слов или их перестановки пословица вдруг получает совершенно другой смысл, для усиления эффекта Маяковский часто пользуется при замене словами, близкими по звучанию к заменяемым. См., например, цикл «Слегка подновленные пословицы»:

1. *Юденич под Петербургом.*
Нашла коза на камень

Вместо «нашла коса на камень» на рисунке изображается «коза», т. е. Юденич, «споткнувшийся о камень», т. е. о красноармейский штык. Или:

5. Колчак не воробей,
вылетит — не поймаешь.

На рисунке изображается Колчак в виде птицы (*4*, 96).

Маяковский «слегка» переделывает текст пословицы, ее смысл сразу меняется. Новая измененная пословица раскрывается в рисунке.

Интересно переосмыслена Маяковским пословица «паны дерутся, у хлопов чубы трещат». Маяковский меняет ее смысл путем перестановки основных значащих слов:

5. Хлопы дерутся —
6. У панов чубы болят.
(4, 174).

На рисунке красноармеец с винтовкой бьет пана по голове. Так Маяковский неожиданно переосмысляет пословицы, а затем создает при помощи рисунка метафору на основе прямого осмысления образа, заключенного в пословичном выражении, усиливая тем самым сатирический эффект.

Такое неожиданное переосмысление пословицы часто встречается в стихах и поэмах Маяковского более позднего периода. Например, в антирелигиозном стихотворении «Товарищи крестьяне, вдумайтесь раз хоть — зачем крестьянину справлять пасху?» Маяковский создает сатирический образ Христа при помощи такого переосмысления пословицы:

Если у Христа
не только волос долгий,
но и ум
у Христа
всемогущий...
(5, 180).

Часто Маяковский переосмысляет известные пословицы, поговорки, меняя их смысл на противоположный, добиваясь этим также повышения выразительности стиха, создания сатирического эффекта.

Например, в стихотворении, посвященном разоблачению соглашателя Вандервельде, есть строки:

Но к страждущим Эмиль премил,
в любви к несчастным тая,
за всех бороться рад Эмиль,
язык не покладая.
(2, 172).

Поговорка «не покладая рук», которая обычно характеризует много работающего человека, в стихе получает обратный смысл: Вандервельде работает только языком, следовательно, бездельничает.

Еще пример:

Думает мироед:
«Совести нет —
выгод
много.
Семь краж — один ответ
перед богом».
(5, 150).

В последующие годы Маяковский значительно углубляет и расширяет работу по использованию разговорных фразеологических сочетаний, продолжая овладевать всем богатством общенационального языка. Народные пословицы, поговорки, ходовые выражения насыщают произведения Маяковского, по сравнению с плакатами РОСТА их удельный вес увеличивается, углубляется и проникновение Маяковского в их структуру.

Одно из лучших стихотворений Маяковского «Необычайное приключение» целиком построено на разговорных фразеологических сочетаниях, таких, как «светишь в оба», «никаких гвоздей», «гони чаи», «заела РОСТА» и т. п. «Поперек себя шире», «пристал, как репей», «заразу как рукой снимет», «око-то видит, да зуб неймет», «бросили воду в ступе толочь», «им от страха небо в овчину», «набились, аж яблоку негде упасть», «катаемся, как сыр в масле», «из песни слова не выкинуть», «не празднуй труса», «до свадьбы заживет», «на, мол, тебе, убоже, что нам не гоже» — эти и другие примеры показывают, что Маяковский вводит в свои стихи народные пословицы и поговорки, отбирая самые распространенные и общеизвестные.

Знаменитое стихотворение Маяковского «Прозаседавшиеся» (1922) построено на буквальном осмыслении разговорной метафоры «пополам разорваться», поэма «Про это» — в значительной мере на «реализации» разговорных метафор «озверел от ревности», «лезть из кожи» и др., в поэме «Люблю» большое место занимает отрывок, являющийся реализацией метафоры «отдать сердце», и т. п.

Таким образом, поэтический язык Маяковского, его образная система в значительной мере опирается на образность народной фразеологии, пословиц и поговорок.

Недаром Маяковский писал в предисловии к сборнику своих стихов на польском языке: «Переводить мои стихи особенно трудно еще и потому, что я ввожу в стих обычный разговорный язык, например, „светить — и никаких гвоздей“, — попробуйте-ка это перевести, местами весь стих звучит, как такого рода беседа. Подобные стихи понятны и остроумны, только если ощущаешь

систему языка в целом, и почти непереводимы как игра слов» (*10*, 274).

Маяковский имел полное право подчеркнуть здесь свою кровную связь с народной разговорной речью. «Ощущение языка» было у него удивительное, это видно из всего сказанного; по словам Л. Брик, М. Горький говорил о том, что у Маяковского «предельное чувство русского языка».[26]

Эта опора на богатства, созданные «народом-языкотворцем», еще в большей степени проявилась в последний, самый зрелый, период творчества Маяковского.

Творчество Маяковского 1917—1923 годов показывает, как на основе применения основных поэтических принципов народного искусства Маяковскому в первые же послеоктябрьские годы удалось создать произведения большой художественной силы, отражающие в обобщенном виде основные черты современности, рисующие победу нового социалистического мира над миром капитализма.

Глубокое и всестороннее овладение различными жанрами народной поэзии помогло Маяковскому в годы гражданской войны создать новое революционное искусство, агитационное, действенное и доходчивое.

Работа над народной поэзией способствовала углублению реализма в творчестве Маяковского, выработке его основных поэтических принципов, освобождению его стихов от «поэтической шелухи».

В процессе творческого роста Маяковский все глубже и глубже проникал в реалистическую природу народного искусства, все более творчески и органически осваивал его поэтические принципы, развивая и углубляя то, что было достигнуто им ранее в этой области.

Те поэтические принципы, которые были выработаны Маяковским в 1917—1923 годы в значительной мере под влиянием народной поэзии, легли в основу дальнейшего творчества поэта.

Связь искусства Маяковского с народной поэзией не ослабела в заключительный период его творческого пути. Так, в сатире позднего Маяковского в углубленном и развившемся виде живут традиции народного сатирического искусства. Группа стихотворений-маршей, пронизанных героическим пафо-

---

[26] Л. Брик. Маяковский и чужие стихи. «Знамя», 1940, № 3 стр. 172.

сом, революционной романтикой, восходит к революционной песне, развивает ее основные поэтические принципы. В стихах, пьесах и поэмах 1924—1930 годов Маяковский исключительно широко использует народные поговорки и пословицы. Подлинные тексты народных песен, частушек включались поэтом в его произведения последних лет (см. поэмы «Хорошо!», «Владимир Ильич Ленин», пьесу «Москва горит» и другие произведения).

Но Маяковский дифференцировано подходил к народному творчеству. Вооруженный идеями партии, поэт представлял себе перспективу исторического развития нашей страны, ясно видел путь народа к коммунизму. Вся его поэзия устремлена в будущее, в коммунизм; он активно поддерживал ростки нового в современной ему действительности, горячо приветствовал их, яростно обрушиваясь на все отживающее, косное, мешающее нашему движению вперед. Борясь за человека нового общества, Маяковский был беспощаден к пережиткам прошлого в быту и в сознании наших людей. Отсюда понятно, что в творчестве народа Маяковский всегда умел увидеть и выделить передовые, жизнестойкие тенденции, творчески опереться на них в своем искусстве, отметая все отжившее, устаревшее, не могущее служить интересам сегодняшнего дня, борясь со всем тем, что отражало пережитки прошлого в сознании людей.

В стихах для крестьян из цикла «Обряды» Маяковский высмеивает народные суеверия и приметы, показывает их вред, разоблачает знахарство и заговоры.

Показательно отношение Маяковского к тем народным пословицам, в которых выразились черты патриархальной отсталости крестьянина, воспитанные в условиях угнетения и ограбления народа. Часто, приводя поговорку или пословицу, отражающую пережитки прошлого в сознании наших людей, Маяковский тут же возражает ей, борется с ней, показывая ее вредность в сегодняшней жизни.

Так, вместо старой пословицы «одна голова не бедна, а и бедна, так одна» создается совершенно противоположная — «одна голова всегда бедна, а потому и бедна, что живет одна». Вместо старой пословицы, призывающей к смирению — «по одежке протягивай ножки» — появляется другая:

Не
по одежке
протягивай ножки,
а шей
одежи
по молодежи.
(*10*, 148).

Яростно обрушивался Маяковский на мещанский романс, получивший в годы нэпа большое распространение среди неустойчивой части молодежи. В стихотворении «Маруся отравилась», в пьесе «Клоп» и в других произведениях Маяковский пародирует мещанские романсы, показывая их пошлость.

Отбирая из всего многообразного материала, бытующего в народе, подлинно народное и передовое, поэт больше всего любил и ценил те жанры, которые возникли в связи с пробуждением в народных массах революционного сознания, которые являлись непосредственными помощниками народа в его борьбе, сопровождая революционный народ в дни революции и гражданской войны и позднее, в дни социалистического строительства. Речь идет прежде всего о революционной песне и частушке.

Обращаясь к традиционным жанрам, имеющим многовековую историю, таким, как былина, сказка, народный театр, лубок, Маяковский всегда умел увидеть в них яркое художественное отражение основного содержания народной жизни — многовековой борьбы с угнетателями и врагами. Поэт умел творчески воспользоваться их основными жизнестойкими принципами, переосмысляя их для воплощения качественно нового этапа народной борьбы — революционной современности.

Исследование вопроса о взаимоотношениях творчества Маяковского с русской народной поэзией показывает, что творчество русского народа было одним из источников поэтического новаторства Маяковского. Он прочно опирался в своей деятельности на те поэтические сокровища, которые веками вырабатывались русским народом в его поэзии, в его языке, творчески осваивая их, питая ими свое искусство.

Именно потому, что поэзия Маяковского выросла на почве освоения лучших традиций национального искусства, она является крупнейшим вкладом в культуру всего человечества.

А. Н. ЛОЗАНОВА

НАРОДНОПОЭТИЧЕСКИЕ МОТИВЫ В РОМАНЕ М. ШОЛОХОВА «ТИХИЙ ДОН»

1

Главный герой романа Шолохова «Тихий Дон» — народ, казачьи массы. Они показаны и в мирном земледельческом труде, и на фронтах первой империалистической войны, и в борьбе против контрреволюции и иностранных интервентов. Настроения и поступки отдельных персонажей характеризуют переживания и настроения целых слоев и социальных групп казачества на протяжении эпохи, изображенной автором.

Шолохов в художественных образах показывает превосходство трудовых масс над социальными верхами, раскрывает огромные моральные силы народа, его творческие способности, светлый ум и любовь к мирному труду, ненависть к человекоубийству и войне.

Народный по содержанию, роман «Тихий Дон» глубоко народен и по художественной форме. Характерной особенностью поэтического мастерства, достигнутого Шолоховым в этом романе, является творческое использование изобразительных средств устной народной поэзии: ее образов, поэтического строя и художественного языка.

Освещая вопрос о взаимоотношении творчества Шолохова с устной народной поэзией, И. И. Кравченко в свое время совершенно правильно отмечал, что материалы устного народного творчества, включенные в роман «Тихий Дон», могли бы составить разнообразный и интересный сборник.[1] Весь роман — и авторский текст, и речь героев — овеяны народной поэзией. Самое заглавие и эпиграфы к роману взяты из устного твор-

[1] И. Кравченко. Шолохов и фольклор. «Литературный критик», 1940, кн. 5—6, стр. 212.

чества. В романе Шолохова встречаются не только тексты народной поэзии — песни, сказки, поговорки, но и описания обрядов и народных обычаев, тесно связанных с устным творчеством. Писатель не раз отмечал, что в многолетней работе над романом ему очень помогало знание казачьего быта. Народнопоэтический материал, вошедший в роман, был глубоко усвоен Шолоховым непосредственно из жизни. Устное поэтическое творчество для автора «Тихого Дона» является одной из областей духовной культуры, глубоко связанной с историей, с думами и чаяниями народа, со всем его внутренним миром.

Творческое использование устной поэзии в романе Шолохова многообразно. Оно проявляется не только при изображении картин быта и жизни казачества, не только при изображении исторических событий русско-германской войны 1914—1917 годов и первых лет революции. Через устную поэзию, через отдельные произведения, через образы и художественную народную символику писатель раскрывает сложные социальные процессы, в которых принимали участие многие тысячи людей. Вместе с тем автор обрисовывает посредством мотивов устной поэзии также настроения и характеры своих героев и отдельных действующих лиц, очерчивает их душевные переживания и сдвиги в сознании. Устная народная поэзия помогает автору создать незабываемые художественные образы и показать их в жизненной, конкретно-исторической обстановке.

При чтении романа, уже с первых страниц, чувствуется свободное владение автора самыми разнообразными материалами народного творчества. Он знает множество казачьих песен: мужских — эпических, воинных, походных, исторических; женских — лирических, грустных и веселых; плясовых и игровых; колыбельных и детских. Он знает предания о кладах и о курганах, о боевых походах; знает местные поверья, различные заговоры и «присушки», сказки и причитания, свадебные и похоронные обряды, обычаи проводов воина на службу и на войну; знает множество поговорок и присловий, остроумных выражений, которые составляют цвет национальной русской речи и устной поэзии.

Шолохов необычайно щедр в показе устного творчества. Но доминирующее значение он придает песне.

Ни один вид устного творчества не представлен в «Тихом Доне» с таким разнообразием и такой полнотой, как песня. К ней проявил автор особое внимание и любовь. Песня более всех других жанров устной поэзии связана с основными художественными приемами его.

Название романа, эпиграфы ко всему произведению, а также к третьей его книге взяты из старинной казачьей эпической песни. «Тихий Дон», «Дон Иванович», «Батюшка тихий Дон» — так казачество и русский народ именовали в своей поэзии издавна овеянную славой степную реку.

Дон в XVI—XVII веках был родиной поэзии антикрепостнических движений, поэзии «удальцов», по выражению Белинского, которые, порывая с крестьянским укладом, гонимые из России бесправием и насилиями, бежали на окраины Московского царства, превращаясь там в казаков. Освободительная устная поэзия русского народа особенно развивалась среди людей, активно протестовавших против крепостных порядков.

Заглавие романа глубоко народно. Оно говорит о просторах родной земли, о величавой степной реке, о тех вольных краях, где в старые годы крестьяне спасались от крепостнического гнета. Эпический образ «Тихого Дона» вызывает в памяти песенную поэзию об удальцах, о «вольных людях», об их подвигах, о крестьянских войнах под предводительством Разина и Пугачева. Он заключает в себе широкий идейный смысл. Песенное заглавие говорит о широте и сложности произведения, о коренных связях его с народом, с выразившей сокровенные чаяния народа героической устной поэзией.

Автор книги о Шолохове Ю. Б. Лукин понял поэтическое выражение «Тихий Дон» буквально. Указав на то, что название романа взято из народной поэзии, критик, однако, не поставил себе задачи уяснить поэтический образ в системе народной поэзии.

Отмечая вековое название реки «Тихий Дон», подобное исконным выражениям «Волга-матушка», «Волга, русская река», Лукин подчеркивает как бы неудачность постоянного эпитета «тихий»; этот эпитет способствует, по мнению критика, распространению ложных представлений о донском крае. «Резким контрастом, — пишет он, — к этим ложным представлениям является изображение тех бурь, что давно уже зрели и, наконец, разразились над тихим Доном в годы гражданской войны».[2]

Между тем анализ материалов народной поэзии помогает сделать другой вывод. Образ «Тихий Дон» насыщен в устной эпической поэзии богатым содержанием. Содержание его нисколько не умаляется, а, наоборот, усиливается постоянным эпи-

[2] Ю. Лукин. Михаил Шолохов. Критико-биографический очерк, М., 1952, стр. 36.

тетом «тихий». Если всмотреться и вслушаться в песни, которые пел и поет народ о тихом Доне, то легко заметить как отличительную черту поэтики многих из них сопоставление контрастных художественных образов. Такими сопоставлениями особенно ярко оттеняется и общий идейный смысл песен в целом.

Противопоставление поэтических образов как отличительный прием ярко выступает и в старинной казачьей песне, взятой Шолоховым в качестве эпиграфа к первой книге романа. Вся песня построена на сопоставлении контрастирующих образов: они последовательно раскрывают идейное содержание ее. Песня рассказывает о том, что «... *засеяна* славная землюшка *казацкими головами*».

Украшен-то наш тихий Дон *молодыми вдовами*,
Цветен наш батюшка тихий Дон *сиротами*,
Наполнена волна в тихом Дону — *отцовскими, материнскими слезами*.[3]

Этот художественный прием можно было бы подтвердить на многих примерах, взятых не только из песен, но и из других видов народной поэзии.

Поэтому никак нельзя согласиться с Ю. Б. Лукиным в том, что выражение «Тихий Дон» способствует созданию «ложного» представления о донской земле. В связи с пониманием выражения «Тихий Дон» в поэтической системе песни (речь идет об эпиграфе романа), мы не можем согласиться и с мнением И. И. Кравченко — оно было повторено затем и Лежневым — о том, что эпитет «тихий» является «окаменевшим»,[4] т. е. в конечном счете изжившим себя. Это неверно. Понять значение этого эпитета, как и других поэтических особенностей устного народного творчества, можно только в общей системе поэтики, в строгом единстве форм народной поэзии с ее содержанием.

Итак, чтобы осветить общее содержание и идейный смысл романа, Шолохов избирает поэтический текст и образную символику старинной казачьей песни. Самим этим выбором автор показывает, какое значение он придает песенной поэзии в жизни народа.

Уже с первых страниц романа, обильно вводя песню в авторский текст, Шолохов рисует картины жизни и повседневного патриархального быта донского казачества в дореволюционное

[3] Все цитаты из романа «Тихий Дон» даются по изданию 1953 года (ГИХЛ, М.; в скобках курсивом обозначается книга, прямым шрифтом — страница. — Курсив мой, — *А. Л.*).

[4] И. Кравченко Шолохов и фольклор, стр. 214. И. Лежнев. Михаил Шолохов. «Сов писатель», М., 1948, стр. 489.

время. Вот ночью Дарья, жена Петра Мелехова, убаюкивает проснувшегося ребенка и, раскачивая люльку, поет детскую колыбельную песню; вот над Доном и над хутором Татарским собирается гроза; на горячую, «отягощенную внешней жарою землю» падают первые капли дождя, и соседский восьмилеток Мишка вертится, приседая на одной ноге, пронзительно вереща:

Дождик, дождик, припусти,
Мы поедем во кусты,
Богу молиться,
Христу поклониться.

(*1*, 24).

Описывая патриархальный быт хутора Татарского, Шолохов включает в свой роман и свадебный фольклор: обряды и песни. Красочными штрихами описываются сватовство, сговор и самая свадьба Натальи и Григория. Однако писатель не увлекается этнографизмом и полнотой описаний, как бы мимоходом отмечая лишь характерные детали. Мастерски набрасывая типический образ свахи Василисы, Шолохов передает восхищающие Пантелея Прокофьевича медовые речи свахи, которыми та убеждает родителей невесты дать свое согласие на брак дочери. Не забывает Шолохов в скобках отметить и то, что сваху, разливавшуюся в похвалах невесты и жениха, «колол украденный в сеянцах и сунутый под кофту веник», ибо «по приметам, сваты, укравшие у невесты веник, не получают отказа»; не забывает Шолохов отметить и длинное ряжение стариков, Мелехова и Коршунова — родителей жениха и невесты, из-за кладки. Рисуя начало свадебного празднества, показывает Шолохов старинные народные обычаи запирать двери (ворота) перед родней жениха, а также «продавать» невесту: брат жениха «выкупает», одаривая родных невесты; обычай соединять руки жениха и невесты концами общего платка, сыпать жениху в сапог пшена, «чтобы не сделалось чего с женихом с дурного глаза», и т. д.

В изображение свадебного «гулянья» автор вводит песни. «Сплетались голоса и, обгоняя других, сотрясая стекла окон, грохотал Христоня:

А кто бы нам поднес,
Мы бы вы-пи-и-ли.

Другая песня слышалась в спальне:

Потерял, ух, растерял, ух,
Я свой голосочек.
Ой, по чужим садам летучи,
Горькую ягоду-калину клюючи.

— Гуляем, люди добрые!..».[5] (*1*, 93—94).

Показывает Шолохов и разрушение старинных свадебных обычаев в годы революции и гражданской войны. Сложный процесс становления нового семейного уклада показан писателем в картинах прихода в семью Мелеховых коммуниста Кошевого. Несмотря на уговоры и протест матери, Дуняша решается выйти замуж за Кошевого. Но она ни за что не хочет вступить в брак без церковного венчания, и Кошевой вынужден уступить ей в этом. Венчание происходит ночью в пустой церкви. Кошевой дерзко отвечает на увещевания попа Виссарионова и с раздражением уводит молодую жену из церкви. Свадьба завершается скромным ужином в самом узком кругу семьи. Шолохов отмечает, что «На этой невеселой свадьбе не пили самогонки, не орали песен» (*4*, 290).

При изображении конфликтов, порожденных борьбой нового со старым, писатель не прикрашивает нового. Но читателям совершенно ясно, что романист, описывая быт своих героев в движении и изменениях, всецело на стороне зарождающихся новых семейных отношений.

В патриархальном казачьем крае песня наполняла жизнь людей, сопутствовала им ежедневно и ежечасно. Жизнь казаков в станицах на лоне природы, только в сфере семейных и узкохозяйственных интересов, нарушающихся лишь лагерными сборами, Шолохов раскрывает в эпизодах, происходящих летом 1912 года. Хуторские казаки едут в бричках за 60 верст на лагерный сбор. «Вихрились над дорогой хохот, крики, тягучие песни, конское порсканье, перезвяк порожних стремян» (*1*, 30). Шолохов детально передает манеру исполнения песен, особенности голоса и поведения певцов при пении; читатель не только знакомится с текстами песен, которые щедро приводятся в романе, но и воспринимает их звучание. Вот песня, которую поют казаки, направляясь в лагери:

«Степан откидывает голову, — прокашлявшись заводит низким звучным голосом:

Эх ты, зоренька-зарница,
Рано на небе взошла...

«Томилин по-бабьи прикладывает к щеке ладонь, подхватывает тонким, стенящим подголоском» (*1*, 30). Читатель видит этих поющих людей: и Томилина, и Петра, присоединяющего к другим свой голос, слышит голос Христони, сотрясающий

[5] Характерно, что эта песня, как распространенная, записана в наше время в ряде донских станиц. См.: Песни донского казачества. Сталинград. 1938, стр. 251, 313.

брезентовую крышку будки, слышит Степана, который «ласково ведет песню, то снижая голос до шопота, то вскидывая до металлического звона... Вливаются в песню голоса и с соседних бричек. Поцокивают колеса на железных ходах, чихают от пыли кони, тягучая и сильная, полой водой, течет над дорогой песня».

Казаки наслаждаются песней. Автор показывает нарастающее веселье. Степан уже стоит во весь рост на бричке; он отбивает такт веселой плясовой песни и держась за брезентовый верх будки, сыплет скороговоркой:

Не садися возле меня,
Не садися возле меня,
Люди скажут — любишь меня,
Любишь меня,
Ходишь ко мне,
Любишь меня,
Ходишь ко мне,
А я роду не простого...

Десятки голосов подхватывают песню:

А я роду не простого,
Не простого —
Воровского,
Воровского —
Не простого,
Люблю сына князевского...

«Федот Бодовсков свищет; приседая, рвутся из постромок кони; Петро, высовываясь из будки, смеется и машет фуражкой; Степан, сверкая ослепительной усмешкой, озорно поводит плечами; Христоня в распоясанной длиннющей рубахе, патлатый, мокрый от пота, ходит вприсядку, кружится маховым колесом, хмурясь и стоная, делает казачка...» (*1*, 32).

Эта картина непринужденного веселья казаков дана Шолоховым на фоне мирных степных просторов. Она является как бы экспозицией к дальнейшим событиям романа, когда казаки поют свои песни уже в обстановке надвинувшейся империалистической войны.

Рисуя лагерный быт казаков в царской армии, образы казачьих офицеров (есаул Попов) и так называемых «старых казаков», дослуживавших последний год «действительной», а потому, по неписанным законам, имевших право гонять и муштровать молодых по своему произволу, Шолохов воссоздает типические картины внутренней жизни привилегированных полков дореволюционной армии, где царили грубость нравов, мордобой, издевательство над подчиненными, показное подобостра-

стие перед начальством. В дополнение к картинам полкового быта как бы для разъяснения их смысла Шолохов привлекает песню, созданную украинским поэтом Е. П. Гребенкой,[6] органически вошедшую в казачий репертуар. Именно после характерных издевательских расспросов новичка «старыми казаками» и после очередных «пряжек»,[7] отсчитанных молодому казаку, писатель вводит песню о гибели казака на чужбине:

Поехал казак на чужбину далеку
На добром своем коне вороном,
Свою он краину навеки покинул...
(*1*, 251).

Шолохов дает песню со своими, авторскими лирическими пояснениями, различая отдельные голоса, их тембр и оттенки. Он отмечает, как «убивается серебряный тенорок», как «басы стелют бархатную печаль», повествуя о том, что казаку «не вернуться в отеческий дом», говорит о том, как «тенор берет ступенчатую высоту», касаясь самого дорогого, о чем болит сердце казака:

Напрасно казачка его молодая
Всё утро и вечер на север смотрит,
Всё ждет она, поджидает — с далекого края,
Когда ж ее милый казак-душа прилетит.

«И многие голоса хлопочут над песней. Оттого и густа она и хмельна, как полесская брага» (*1*, 251). Приводя далее слова песни о смерти казака (за горами в далеком краю под снегом лежат его кости), автор подчеркивает правдивость песни и то грустное чувство, которое навевается ею: «Рассказывают голоса нехитрую повесть казачьей жизни, и тенор-подголосок трепещет жаворонком над апрельской талой землей:

Казак, умирая, просил и молил
Насыпать курган ему большой в головах.

Вместе с ним тоскуют басы:

Пущай на том на кургане калина родная
Растет и красуется в ярких цветах».
(*1*, 251).

Песня эта, вошедшая в народный репертуар, близка и родственна многим и многим казачьим и солдатским песням о ги-

---

[6] Песни русских поэтов (XVIII—первая половина XIX века). Редакция, статьи и комментарии И. Н. Розанова. «Сов. писатель», 1936, стр. 438, 576.
[7] Пряжки — удары пряжкой пояса.

были воина вдали от родины. Характерно, что Шолохов дает песню с народными изменениями и переделками отдельных стихов.

В тексте, приведенном в романе, опущена лирическая концовка стихотворения Е. П. Гребенки, и потому оно приобретает совершенно отчетливый характер эпической песни. Имя собственное «Украина» заменено словом «краина» (т. е. родной край, родина), и эта замена придала содержанию песни более широкий смысл. Народные простые выражения введены Шолоховым в тех стихах, где речь заходит о казачке, ожидающей своего милого: «Казачка всё утро и вечер на север смотрит» — (вместо «и утро и вечер»). Ее милый именуется в народном тексте с оттенком бо́льшей теплоты — «казак-душа». Изображение чужбины в народном тексте дано более развернуто и в традиционных поэтических образах, дополняющих содержание песни. Это: горы, лютые морозы, снег, под которым лежат кости погибшего казака. Но автор романа еще более раскрывает смысл песни передачей ее звучания, описанием характера и тембра тех голосов, которые исполняют ее. Показательно, что именно эту песню вводит Шолохов перед сценами начала русско-германской войны 1914 года.

А вот как включает Шолохов песню в создаваемые им картины объявления войны: Полковник обращается к казакам с речью. Он говорил, «расстанавливая в необходимом порядке слова, пытался подпалить чувство национальной гордости, но перед глазами тысячи казаков — не шелк чужих знамен, шурша, клонился к ногам, а свое буднее, кровное, разметавшись, кликало, голосило: жены, дети, любушки, неубранные хлеба, осиротелые хутора, станицы... „Через два часа погрузка в эшелоны". Единственное, что ворвалось в память каждому» (*1*, 254).

Далее, чтобы опять подчеркнуть контраст показной удали и подлинного настроения людей перед лицом войны, Шолохов снова пользуется песней. Полк, направляясь к вокзалу, чтобы ехать на фронт, ухарски поет песню двусмысленного содержания (*1*, 254).

Подлинный смысл включения этой песни в художественную ткань романа подчеркнут авторскими ремарками, а также образом запевалы. Запевала «бросал слова», как бы «насмехаясь над своим и чужим горем». Вместе с тем автор не забывает одним штрихом отметить и то, что запевала испытывал незаглушимую внутреннюю горечь — «по жженой бронзе его щек к черным усикам стекал горький полынный настой, а не пот». И казаки несли к вокзалу, к красным вагонным куреням свое горе — «лишенько свое — песню».

Трагизм показного веселья войск, отправлявшихся на фронт, подчеркнут авторской репликой, которой заканчивается глава VII третьей части романа. «Эшелоны... Эшелоны... Эшелоны... Эшелоны несчетно! По артериям страны, по железным путям к западной границе гонит взбаламученная Россия серошинельную кровь» (*1*, 254).

Рисуя измученную войной армию и фронты 1916 года, Шолохов опять обращается к народной песне, с помощью ее вскрывая переживания и думы казаков. В окопы и землянки уже стали проникать большевистские воззвания. Даже среди офицеров в казачьих частях встречались большевистские агитаторы.

Уже ясна огромная перемена в настроениях казачьих полков на третьем году войны. Эту перемену писатель подчеркивает указанием на иной характер песен в полках: «Коренным образом изменились казаки по сравнению с прошлыми годами. Даже песни — и те были новые, рожденные войной, окрашенные черной безотрадностью» (*2*, 17).

И опять, изображая смертельную усталость и отвращение фронтовиков к войне, Шолохов включает подробное описание исполнения, а также и текст другой песни о гибели воина. Значение этой песни в данной части романа раскрывается через восприятие Листницкого.

«Листницкий чаще всего слышал одну песню, тоскливую, несказанно грустную. Пели ее всегда в три-четыре голоса. Над густыми басами, взлетывая, трепетал редкой чистоты и силы тенор подголоска:

Ой, да разродимая моя сторонка,
Не увижу больше я тебя...».

Автор говорит о том, как властно проникала в душу «бесхитростная грусть песни», «какая-то тугая струна натягивалась в учащающем удары сердце, низкий тембр подголоска дергал эту струну, заставляя ее больно дрожать» (*2*, 17).

Еду, еду по чистому полю,
Сердце чувствует во мне.
Ой, да сердце чует, оно предвещает —
Не вернуться молодцу домой.

«Басы еще не обрывали последних слов, а подголосок уже взметывался над ними, и звуки, трепеща, как крылья белогрудого стрепета в полете, торопясь звали за собой, рассказывали:

Просвистела пуля свинцова́я,
Поразила грудь она мою,
Я упал коню своему на шею,
Ему гриву черну кровью обливал...

Лироэпической песней о гибели воина Шолохов характеризует душевное настроение отборных казачьих частей русской армии, их отрицательное отношение к войне и чувство обреченности большинства из них. Писатель отмечает, что бодрая песня была услышана Листницким лишь единственный раз и то от казаков, напившихся житной водки: «...Листницкий еще издали услышал мощные раскаты песни и дикий пронзительный, но складный присвист:

На войне кто не бывал,
Тот и страху не видал.
День мы мокнем, ночь дрожим,
Всею ноченьку не спим.

«Какой-то озорник, видно из молодых, оглушительно и коротко высвистывал, бил по деревянному настилу пола вприсядку. Четко раздавались удары каблуков, заглушаемые песней:

Море Черное шумит,
В кораблях огонь горит.
Огонь тушим,
Турок душим,
Слава донским казакам!».

(2, 18).

Изображая фронтовой быт казаков, Шолохов совершенно правильно оценивает значение военно-патриотической песни как среди казачьей массы, так и среди офицерства. Евгений Листницкий с удовольствием прислушивается к мощным раскатам ура-патриотической песни и к дикому, пронзительному, но складному присвисту. Он идет «непроизвольно улыбаясь, норовя шагать в такт голосам» (2, 18). Прислушиваясь к песням, Листницкий мысленно спрашивает себя, насколько надежными и стойкими будут казаки в этой неудачной войне. Он думает о том, что в течение двух лет приходилось топтаться на месте в бесплодных попытках наступления. «...Нужна сильная рука, крупный успех, движение вперед, — это встряхнуло бы... Но казаки будут держаться. Если и уйдут, то последними» (2, 19).

Высшую степень отчаяния людей на войне изображает Шолохов, опять-таки используя народную песню. Осенью 1916 года царское командование вновь и вновь бросает в наступление дивизии и полки. Измученные трудными переходами, оглушенные вражеским орудийным обстрелом, русские военные части, испытывая острый недостаток в снарядах, страдая и от голода, несут огромные потери. Шолохов описывает бои близ Стохода, показывает солдат, отравленных удушливыми газами,

целые эскадроны воинов, погибших в атаках. Показывает он и казаков с хутора Татарского, которые участвуют в этих боях. Вот казак Гаврила Лиховидов, сошедший с ума от всего виденного и пережитого. Страшный в своем безумии Лиховидов жутким речитативом выкрикивает слова веселой шуточной песни:

Скажи, моя совушка, скажи, Купреяновна,
Кто же тебя больше, кто же тебя старше?..

(2, 36).

Это пение никак не может унять подоспевший Иван Алексеевич, старающийся увести товарища к своим. Но вот неожиданно Лиховидов начинает петь тягуче и хрипло ухарскую песню о военных налетах казаков на вражеские селения.«Не песня, а волчий нарастающий вой валом выползал из его оскаленного рта» (2, 37). Изображением человека, воющего в безумии, потерявшего рассудок от ужасов империалистической войны, Шолохов наводит на мысль о бессмысленности этой войны, потребовавшей страшных жертв и миллионов человеческих жизней.

Наряду со старой военной песней, живущей в памяти казаков, романист вводит новые песни революции. Их поют возвращающиеся на позиции фронтовики, жаждущие мира, взволнованные приказами продолжать войну.

Казаки-фронтовики захвачены событиями революции, и писатель показывает, как их настроения находят свое выражение в революционных припевках. В вагонах-теплушках эти припевки поются на мотив «казачка» под пляску. «По дощатому полу безжалостно цокотали каблуки казенных сапог, кто-то дурным голосом голосил:

Эх, вы, горьки хлопоты,
Тесны царски хомуты!
Казаченькам выи труть —
Ни вздохнуть, ни воздохнуть...».

(2, 80).

Рисуя изменяющееся общественное сознание фронтовиков-казаков, Шолохов заставляет их вспоминать песни и предания антикрепостнической борьбы прошлого и ее героев, Разина, Пугачева. Их образы приходят на память фронтовикам в связи с нарастающим сопротивлением солдатских масс политике буржуазно-помещичьего временного правительства.

Однако эти традиционные образы в революционной припевке получают новую значимость. Народный герой крестьянской

войны против бар и помещиков снова появляется и зовет бедноту на восстание.

...Пугачев по Дону кличет,
По низовьям голи зычет:
Атаманы, казаки!..
(2, 80).

В скупых песенных иллюстрациях писатель показывает революционные настроения середняков-казаков и иногородних, измученных войной. Припевки, вводимые в эту главу, дают ему возможность выразить крайнее недовольство фронтовиков политикой временного правительства. Презрение фронтовиков к Николаю II, отказавшемуся от престола, Шолохов правдиво передал в сатирических припевках с особыми выпадами по адресу бывшего царя.

Используя песню для характеристики настроения массы, Шолохов посредством песни дополняет также и отдельные образы своих героев. Включенная в роман песня, восприятие ее раскрывают душевное состояние действующих лиц. Художественный прием обрисовки образов через песню вместе с тем органически связан в романе с реалистическим изображением казачьего быта. Например, Григория Мелехова автор неоднократно показывает посредством песни. Так, известная военная песня «А из-за леса блестят копия мечей», которую слышит Григорий, возвратясь в отпуск с фронта империалистической войны, выполняет в романе широкую художественную функцию. Григорий слышит, как «сильный, чеканно-чистый тенор заводил: За мной, братцы, не робей, не робей!»... «Неизъяснимо родным, теплым повеяло на Григория от знакомых слов давнишней казачьей и им не раз петой песни» (*1*, 350—351). Слова и мелодия песни, манера ее исполнения напоминают Григорию родные места, где всё с детства знакомо и дорого. И сама песня, степной пейзаж и горьковатый запах дыма говорят о родной стороне «Щиплющий холодок покалывал глаза, теснил грудь. Жадно вдыхая горький кизячный дым, выползавший из труб куреней, Григорий проходил хутор, — вслед ему неслось:

На завалах мы стояли, как стена,
Пуля сыпалась, летела, как пчела.
А и что это за донские казаки —
Они рубят и сажают на штыки».
(*1*, 350—351).

Выбирая именно эту официальную военно-патриотическую песню, Шолохов показывает не только душевное состояние Гри-

гория в известный момент его жизни, но намечает также и весь его облик. Эта песня, восхваляющая удаль и силу донских казаков, приведена автором «Тихого Дона», чтобы полнее показать привязанность Григория к родной стороне, к военному быту казачества. Григорий любит эту песню, сам раньше пел ее с товарищами; он считает правильным ее содержание, так как принадлежит к патриархальному казачеству. Григорий не чувствует фальшивости этой песни, хотя на фронте и, особенно, в госпитале, после бесед с Гаранжей, начинает кое в чем замечать противоречия. Однако консервативный казачий быт владеет им. Григорий, не задумываясь над содержанием песни, грустит лишь о том, что не имеет родного угла, о том, что ушли дни его беззаботности. Чтобы показать душевное состояние своего героя, Шолохов заставляет его перебирать всю жизнь, под звуки песни: «Давно играл я, парнем, а теперь высок мой голос, и песни жизнь обрезала. Иду вот к чужой жене на побывку, без угла, без жилья, как волк буерачный...» (*1*, 351).

Военно-патриотическая песня является как бы экспозицией к последующему поведению Григория на родном хуторе, особенно во время захвата его белыми. Содержанием песни и отношением к ней Григория Шолохов раскрывает, насколько крепко сжился его герой с консервативным хуторским укладом. Переживаниями Григория автор вместе с тем характеризует и других середняцких казаков, подчеркивая, как в первые годы советской власти трудно было большинству из них преодолеть «свое казачье, всосанное с материнским молоком, кохаемое на протяжении всей жизни».

Трагическую судьбу Григория и казачества, идущего против советской власти, против народа, Шолохов изображает, вводя в роман старинную эпическую песню о «вольных людях» и о Ермаке Тимофеевиче. Этой песней писатель подчеркивает тот глубокий разрыв с народом, разрыв, который в те годы характеризовал настроения значительной части казачества, — в своем прошлом боровшегося против бояр и воевод, против закрепощения, а затем пошедшего против народа, и именно тогда, когда он сбросил с себя иго помещиков и царя. Советская власть установилась в родных местах Григория, бегущие от нее казаки скитаются по чужим станицам, гибнут от эпидемий.

В тяжком забытьи, больной тифом Григорий со своим вестовым Прохором Зыковым тащится в повозке вместе с обозом отступающих белоказаков к Новороссийску. После долгого пути однажды ночью, сквозь дремоту, он слышит, как их обоз обгоняют походные колонны конницы. «И вдруг впереди, над

притихшей степью, как птица, взлетел мужественный грубоватый голос запевалы:

Ой, как на речке было, братцы, на Камышинке,
На славных степях, на саратовских...

«И многие сотни голосов мощно подняли старинную казачью песню...» «Покрывая стихающие басы, еще трепетал где-то в темноте звенящий, хватающий за сердце тенор, а запевала уже выводил:

Там жили, проживали казаки — люди вольные,
Всё донские, гребенские да яицкие...».

Крайне взволнованный, прислушивается Григорий к знакомой песне. «Внезапно нахлынувшие рыдания потрясли его тело, спазма перехватила горло. Глотая слезы, он жадно ждал, когда запевала начнет, и беззвучно шептал вслед за ним знакомые с отроческих лет слова:

Атаман у них — Ермак, сын Тимофеевич,
Есаул у них — Асташка, сын Лаврентьевич...

Как только зазвучала песня, — разом смолкли голоса разговаривавших на повозках казаков, утихли понукания, и тысячный обоз двигался в глубоком, чутком молчании; лишь стук колес да чавканье месящих грязь конских копыт слышались в те минуты, когда запевала, старательно выговаривая, выводил начальные слова. Над черной степью жила и властвовала одна старая, пережившая века, песня» (*4*, 249).

Именно казачью песню о «вольных людях» Шолохов вводит в свое повествование, когда стремится подчеркнуть то трагическое противоречие, в которое поставило себя казачество, пошедшее против народной власти. Эту идею романист оттеняет авторской репликой: «И в угрюмом молчании слушали могучую песню потомки вольных казаков, позорно отступавшие, разбитые в бесславной войне против русского народа...» (*4*, 249).

Вся эта сцена, характеризуя душевное состояние Григория, говорит вместе с тем и о судьбах казачества, о его прошлом и будущем.

Вводя песню в художественную ткань романа, Шолохов отмечает через нее и индивидуальные черты своих героев: Григория, Степана, Христони, Прохора Зыкова, их любовь к пению, художественную одаренность, чувство красоты. Песня настолько близка казакам, так неотступно сопровождает их в горе и в радости, что романист даже мысли изображаемых им людей нередко передает словами песни. Например, Михаил Кошевой,

уходя с родного хутора, занятого белыми и мысленно прощаясь со своей любушкой-вдовой Марьей, вспоминает слова песни: «Ты прости-прощай, сухота моя...» (*2*, 303). Характерно, что и Марья, ладная казачка, обмазывая глиной вместе с другими снохами дом свекра, заводит «низким, славившимся на весь хутор, почти мужским по силе и густоте голосом» песню о разлуке с милым и о гибели его на войне. Молодой казак, найдя заснувшую в лесу Аксинью, будит ее словами шуточной песни (*4*, 12).

Песней передает Шолохов высокие переживания и чувства своих героев — любовь к родине, к жизни, нежность к семье и милой сердцу. Но посредством песни показывает он и темноту, грубость, невежество казачьей массы (например, баллада о казаке, увозящем шинкарку, некоторые припевки); через песни автор «Тихого Дона» изображает отчаяние и обреченность казаков, примкнувших к белым бандам, стремящихся за песнями и пьянством скоротать свои бессонные ночи и забыться.

Характер песен меняется в романе в зависимости от того, в каких положениях изображает автор своих героев.

В повествовании Шолохова песня, как мы видели, выполняя художественную функцию, всегда связана с общим идейным содержанием романа. Она помогает писателю показать отношение солдатских и казачьих масс к войне, к революции, к родине, раскрывает их будущее.

2

В своем романе Шолохов использует не только песню, но и многие другие виды народного поэтического творчества, вводя их для характеристики отдельных образов и целых социальных групп. В «Тихом Доне» показано, что устная народная поэзия непосредственно слита с жизнью казаков, совершенно неотделима от их быта и внутреннего мира. Но если песня дается писателем часто в виде прямых вставок и щедрых цитаций, то другие виды народной поэзии представлены на страницах романа в более конденсированном, сжатом виде.[8] Нередко эти народные произведения или части их вводятся в прямую речь действующих лиц, в их монологи, диалог, в отдельные замечания и реплики. Можно отметить в «Тихом Доне» изображение

[8] Исключение здесь составляют заговоры. Различные виды их даны в «Тихом Доне» для реалистической характеристики предрассудков и суеверий казачества дореволюционной эпохи.

отдельных персонажей через устные народные рассказы. В данном случае вопрос о происхождении этих рассказов (т. е. были ли они созданы самим писателем в фольклорной манере или же были когда-то услышаны им и воспроизведены по памяти) не имеет значения. Здесь важно самое обращение писателя к этой форме народного творчества. Некоторые рядовые казаки из «Тихого Дона» навсегда запоминаются читателю именно благодаря вложенным в их уста рассказам. Включенные в роман эпизоды, построенные в форме устных народных повествований, использованы автором для художественной обрисовки типических персонажей различных групп казачества. Не забываем, например, образ старого казака Ивана Авдеича Шапилина. Он изображен в романе только через его рассказы и реплики на них со стороны слушателей. Отличительной чертой его является любовь к веселой шутке и рассказу о необыкновенных происшествиях. Хуторские казаки, зная Авдеича как весельчака и сочинителя, всегда готовы даже и повторно слушать его истории. Таков, например, рассказ его о поимке важного преступника. Шолохов в живой сцене раскрывает, что рассказ этот был давно известен односельчанам, но все же казаки на досуге, ожидая распределения делянок хвороста, просят Авдеича повторить его. Романист подчеркивает отношение аудитории к ожидаемому рассказу: «— Расскажи! — Просим! — Сделай честь, Авдеич!».

Вместе с тем отмечает автор и то удовольствие, с которым сам рассказчик идет навстречу этим упрашиваниям: «— Оно видишь, как случилось, — Авдеич откашлялся и достал из шаровар кисет. Всыпав на скрюченную ладонь щепоть табаку, кинул в кисет вывалившиеся оттуда два медяка, обвел слушателей счастливыми глазами» (*1*, 133—134).

Повествование, вложенное Шолоховым в уста Авдеича, построено в манере сатирических рассказов о ловком солдате. Обычно герой подобных рассказов своей находчивостью и сметкой поражает всех и с честью выполняет труднейшие задачи, вызывая зависть царских приближенных. Авдеич в романе Шолохова выступает как яркий рассказчик-анекдотист и сочинитель. Потому на хуторе он награжден прозвищем «Брех».

Революционные сдвиги в сознании казаков-фронтовиков Шолохов показывает, включая в роман легенду о Ленине. Казачьи части, снятые с фронта, направляются по распоряжению Временного правительства на Петроград для борьбы с большевиками. Ночью, после задушевной беседы с казаками, слышит рассказы о Ленине ушедший с фронта офицер-большевик Бунчук.

И. И. Кравченко отмечал, что легенда о Ленине, включенная в роман, создана самим Шолоховым. Возможно, что это и так. Но в легенде этой писателем, который хорошо знает народ, были чутко уловлены особенности революционного эпоса о Ленине. В фольклоре всех народов СССР подчеркивается близость Ленина к массам, к простому народу. Фронтовики считают Ленина своим человеком. Казак Чикамасов уверяет Бунчука: «— Знаешь, каких он кровей? — наших. Сам он из донских казаков, родом из Сальского округа, станицы Великокняжеской, — понял? Служил батарейцем, гутарят. И личность у него подходящая, — как у низовских казаков: скулы здоровые и опять же глаза» (*2*, 142).

На вопрос Бунчука, откуда собеседник слышал эти рассказы, тот признается, что так говорили между собой казаки. Когда Бунчук пытается опровергнуть своего собеседника, доказывая, что Ленин уроженец Симбирской губернии, Чикамасов настаивает: «— Нет, не поверю. А очень даже просто не поверю! Пугач из казаков? А Степан Разин? А Ермак Тимофеевич? То-то и оно! Все, какие беднеющий народ на царей подымали, — все из казаков. А ты вот говоришь — Симбирской губернии. Даже обидно, Митрич, слушать такое...» (*2*, 142).

В. Г. Васильев в своей статье «К вопросу о народноэпическом характере „Тихого Дона" М. Шолохова» назвал этот рассказ о Ленине социально-политической новеллой,[9] в которой отразились значительные изменения в классовом самосознании казачества. На наш взгляд, этот рассказ ближе всего к народной легенде. Используя эту форму устной поэзии, Шолохов художественно передал жизненность лозунгов большевизма, стихийную тягу измученных войной казаков-фронтовиков к призывам В. И. Ленина. Автор «Тихого Дона» показал как бы и самый процесс зарождения подобных легенд и рассказов. Они возникали как результат настойчивого стремления масс уяснить лозунги Коммунистической партии, а также осмыслить для себя самую личность Владимира Ильича и его появление в России. В форме фронтовой легенды казаков писателем изображены те искания правильного пути, которые в июне 1917 года отмечал В. И. Ленин, раскрывая причины так называемого «разложения» армии. Он писал:

«Лишенные возможности получить ясные руководящие указания, инстинктивно чувствующие фальшь и неудовлетворительность позиции официальных вождей демократии, массы принуждены *ощупью сами искать пути*...

[9] Ученые записки Казахского Гос. университета им. С. М. Кирова, т. 14, вып. 1, Алма-Ата, 1952, стр. 38.

В результате под знамя большевизма идет всякий недовольный, сознательный революционер, возмущенный борец, тоскующий по своей хате и не видящий конца войны, иной раз прямо боящийся за свою шкуру человек...».[10]

Рассказ казаков о Ленине — это не монолог и не новелла, сочиненная одним человеком. Источник легенды о Ленине, если даже она и создана самим Шолоховым, — коллективное устное творчество, которому следовал писатель и которое ввел в свой роман для того, чтобы образно показать настроения солдатских масс накануне социалистической революции.

Отдельные незабываемые образы новых людей, понимающих необходимость борьбы за революционную перестройку жизни, Шолохов также дает, обращаясь к устному творчеству и его формам. Так, яркий образ революционера-украинца Гаранжи создает Шолохов, используя классово острые поговорки и пословицы, рожденные империалистической войной. Кузнец с Черниговщины, на фронте пулеметчик, Гаранжа после ранения попадает вместе с Григорием Мелеховым в московскую глазную больницу. Язвительный Гаранжа в метких словах, приправленных «ругательным забористым перцем», высмеивает самодержавие и царя, разъясняет Григорию причины и цели войны. Именно благодаря огромному идейному содержанию, вложенному в краткую привычную форму народной поговорки, запоминались Григорию проникнутые горькой иронией речи Гаранжи: «...Панским грошам от войны прибавка, а нам на шею... удавка», «Хвабрыкант горилку пье — солдат вошку бье, тяжко обоим», «...Хвабрыкант — с барышом, а рабочий нагишом, так воно порядком и пластуетця... служи, казак, служи! Ще один хрэст заробишь, гарный, дубовый» (*1*, 344—345). Гаранжа убежден, что война разбудит народ — «Из хмары писля грому дощ буде...». Революционные афоризмы рабочего-фронтовика несут в романе разностороннюю функцию. Прежде всего они раскрывают неповторимый индивидуальный образ Гаранжи. Вместе с тем, обращаясь к форме революционных поговорок, писатель как бы указывает на их обобщенный смысл, на типичность таких настроений у большинства сознательных рабочих, которые на собственном горьком опыте испытали «выгоды» империалистической войны. Раздраженные, меткие речи фронтовика приоткрывают и дальнейшее развитие его образа. Судьба Гаранжи не показана на страницах «Тихого Дона», но для читателя совершенно ясно, что с развертыванием событий Гаранжа превратится в стойкого и страстного борца за социалистическую революцию.

[10] В. И. Ленин, Сочинения, т. 24, стр. 529.

Поговорки Гаранжи характеризуют также сдвиги в душевном состоянии Григория. Автор романа удачно избрал именно эти, как бы «сжатые в кулак», обобщения исторического опыта, в канун свержения самодержавия, чтобы показать силу воздействия революционных призывов на сознание тех глубинных слоев народа, которые пока еще не могли осмыслить события неудачной войны и надвигавшейся революции.

Встречаются на страницах романа также старинные пословицы и поговорки. В речах действующих лиц они используются как подтверждение верности того или иного суждения, как народное мнение о чем-либо. Такая ссылка на народное мнение должна, по мысли говорящего, убедить собеседника, заставить его согласиться с высказываемым положением. И Шолохов, включая в роман такие народные изречения, раскрывает богатство их внутреннего смысла, значение их для характеристики настроений казачества и в условиях мирной жизни, и в условиях гражданской войны. Например, общеизвестная поговорка «Хрен редьки не слаще» введена автором в речь одного из персонажей, чтобы передать глубокое разочарование казаков-повстанцев, присоединившихся к одному из офицерских отрядов Донской армии и убедившихся в том, что их положение оказалось таким же зависимым, каким оно было и в царской армии.

Старинные военные поговорки также вводятся Шолоховым в речь персонажей романа. Такие изречения помогают автору показать нарастающее отрицательное отношение к белогвардейщине даже со стороны старых казаков. Идейная пустота белогвардейского движения и поощрение бессмысленной жестокости проявились в таком эпизоде, как раздача наград женщинам-казачкам, участвовавшим в самосуде над безоружными пленными красноармейцами. После вручения наград, когда офицеры и иностранные гости уехали, один из стариков высказывает свое мнение по поводу происшедшего: «Бывало, на войне егорьевский крест аль медаль давали за больши-и-ие дела, за геройство, да кому давали-то? Самым ухачам, отчаюгам! Добывать кресты не дюже много рискателей находилось. Недаром сложили поговорку: „Иль домой с крестом иль лежать пластом“. А нынче медали бабам понавешали... Да хоть бы было за что, а то так... Казаки пригнали в хутор, а они кольями побили пленных, обезоруженных людей. Какое же тут геройство? Не пойму, накажи господь!» (*4*, 105). Здесь поговорка, как дает ее автор в речи старого казака, разъясняет народные представления о военной награде за подвиг, помогает правильно оценить событие, происшедшее на хуторе. Речью старика случившееся разоблачается не как подвиг, но как расправа с беззащитными

людьми, как убийство. Вся речь старика и приведенная им военная поговорка показывают обнаруживающееся несоответствие моральных понятий народа с моральными понятиями белого офицерства.

Передавая политические метания Григория, Шолохов также щедро вводит в его речь известные народные поговорки и отшлифовавшиеся меткие слова. Особенно это надо сказать о тех главах четвертой книги, где Мелехов изображен командиром повстанческой казачьей дивизии. Готовясь ехать к генералу Фицхалаурову, Григорий объявляет о своем намерении взять с собой четырех ординарцев «для вида». Удивленному Копылову (начальнику штаба) он отвечает поговоркой: «Мы ведь тоже не лыком шиты, дивизией командуем» (*4*, 72). Настроение Григория накануне поездки изображается посредством повторяемого им — как поговорка — стиха из солдатской песни: «Надоела ты нам, службица, надоскучила». В более полном виде стих этот слышит Григорий от своих казаков, занятых во дворе уборкой коней. Этим стихом, играющим здесь роль изречения, писатель рисует настроения казаков — подчиненных Мелехова, их усталость и нежелание воевать. Думы Григория и его сомнения раскрываются в утреннем его разговоре с Копыловым перед отъездом к генералу Фицхалаурову. Весь диалог в значительной мере построен на поговорках и метких словах. Напоминая Григорию о необходимости тщательно привести себя в порядок и ехать без опоздания, Копылов намекает на возрождение в белой армии строгой дисциплины и подкрепляет это поговоркой: «— Новое время — новые песни. По старшинству мы обязаны подчиниться». На это Григорий отвечает также метким словом: «К чему шли, к тому и пришли». Последующие раздраженные реплики Григория о белом командовании также являются образными выражениями и поговорками. Григорий говорит: «...господам генералам надо бы вот о чем подумать: народ другой стал с революции, как, скажи, заново народился! А они всё старым аршином меряют. А аршин, того и гляди, сломается... Туговаты они на поворотах...». Далее Григорий говорит, что он для офицеров «*белая ворона*», что он чужой им «от головы до пяток»; «Они думают, что мы из другого теста деланные» и т. д. Включает автор в речь своего героя и ходячие хлесткие выражения, родственные арго, например: топать (в значении — удирать, бежать), вкалывать (в значении — бить, побеждать, всыпать) и т. д. (*4*, 75—76).

В сцене встречи с английским офицером и отрядом артиллеристов, сопровождающих английское орудие, Григорий вызывающе не желает уступить дорогу англичанину и едущему ря-

дом с ним белому офицеру. В результате они разъезжаются лишь с трудом, когда меняет положение своей ноги англичанин, вынужденный положить ее на круп лошади. На удивленный вопрос Копылова о поступке с англичанином: «Или тебе его шлем не понравился?», Григорий отвечает, что шлем англичанина что-то не понравился ему под Усть-Медведицей, «...ему бы его в другом месте носить...». Свой ответ Григорий заключает поговоркой: «„Две собаки грызутся — третья не мешайся", знаешь?» (*4*, 85).

Эта пословица раскрывает его отношение к иностранным интервентам на Дону в эпоху гражданской войны. Поговорки Копылова, в прошлом школьного учителя, идут от книги: «Новое время — новые песни»; «стара, как мир» (об истине); «доброе старое время»; «номер выкинул».

Можно было бы поставить специальную тему о значении метких слов и устнопоэтических афоризмов в романе «Тихий Дон». В настоящей статье мы отмечаем лишь отдельные случаи их привлечения. Народные меткие выражения, характеризуя действующих лиц, приобретают в романе общественно-политическое звучание, говорят о социальных устремлениях людей и отношении их к происходящим событиям.

Вся жизнь действующих лиц «Тихого Дона», переживания, связанные с домом и семьей, со службой в армии, с участием в гражданской войне, с думами о родной земле, с чувством любви — вся жизнь, изображенная в романе, показана в значительной мере через художественные средства народного языка, через образы и сравнения устной народной поэзии.

Красочная речь персонажей является дополнением к их характеристике. Фразеология казака-земледельца в ее целом совсем иная по сравнению с рассказами рабочих-красноармейцев. Фронтовик — в прошлом кузнец — Гаранжа иначе выражает свои мысли, чем Григорий или Петро Мелеховы. Реплики батрака Валета и машиниста Ивана Алексеевича имеют свою специфику. Убожеством мысли и серостью языка отличается обращение урядника к молодым казакам после принятия ими присяги (*1*, 146).

Поэтическими образами из старинных казачьих песен отмечена речь коренных казаков. Пантелей Прокофьевич, с тревогой спрашивая сына, пойдут ли казаки дальше своих земель, говорит: «Опричь вас кто же Дон-батюшку в защиту возьмет? — Уж ежели вы — оборони господь! — не хотите воевать...» (*3*, 78).

Форма речи с поэтическим олицетворением «Дон-батюшка», упоминание о стариках, которые надеются на восставших, обра-

щение к богу, данное как употребительная поговорка, — все эти особенности фразеологии подтверждают характеристику Пантелея Прокофьевича как старого казака, любящего свой Дон, свои привилегии, весь уклад жизни на родных местах.

В споре о власти и о земле Григорий, в ответ на слова Ивана Алексеевича о том, что казаки «заграбили землю», горячо возражает: «Не заграбили, а завоевали! Прадеды наши кровью ее полили, оттого, может, и родит наш чернозем» (*3*, 142).

Эпическая метафора в речи Григория о политой кровью земле художественно дополняет его облик. Тяга к земле является основной чертой, определяющей его действия и политические метания.

Образ политой кровью донской земли присутствует в реплике Прохора Зыкова по поводу гражданской войны: «Не хватит ли кровицу на земь цедить», — спрашивает он, обращаясь к Григорию (4, 67). Но выражения «кровица», «цедить» придают всей реплике оттенок горькой иронии, отвращения к кровопролитию — к непрекращающейся войне между своими же, ради целей, которые непонятны Прохору, представителю темного казачества.

Дорогой для казака-земледельца образ донской земли неоднократно выдвигается Шолоховым в его романе. Этот образ непосредственно связан с характеристикой казачества. Он дается писателем в различных художественных формах: то, как отмечено выше, в эпических олицетворениях, то через ласкательные выражения народной лирики. Именно из-за «разлуки» с землей Григорий проникается злобой к большевикам. Такие же настроения овладевают и другими казаками. Григорию кажется, что и тамбовские, рязанские, саратовские мужики испытывают то же ревнивое чувство к земле: «Бьемся за нее будто за любушку», — думал Григорий. (*3*, 76). Казаки, дезертирующие с фронта, идут к родным хуторам и перебрасываются замечаниями о запустевших полях: «Вот она, землица-любушка, хозяина ждет, а ему некогда, черти его по буграм мыкают, воюет!» (*3*, 262). Ласкательным народнопоэтическим олицетворением, вложенным в уста одного из старых казаков, писатель передает типическое переживание всего домовитого казачества, находящегося во власти собственнических чувств к земле.

Поэтические образы народной лирики дополняют также и характеристики героев, идущих к новой жизни.

То же выражение родственной близости «любушка», которым передает писатель собственнические чувства казаков

к донской земле, применяет он и в новом художественном значении, а именно для раскрытия чувств рабочего человека к своей родной советской власти. Так, Иван Алексеевич, возвратившись от председателя окружного ревкома, с восторгом рассказывает Михаилу Кошевому и Григорию о том, что председатель увидел в нем человека и обошелся с ним как с равным. «Вот она наша власть-любушка! Все равные!» — восклицает он (3, 140).

Эпитеты и обращения из народных лирических песен придают речи героев особую эмоциональную окрашенность, полнее раскрывают их душевное состояние. Характерен в этом отношении диалог Валета и Ивана Алексеевича на фронте осенью 1916 года, накануне боев под Стоходом. Они увидели друг друга в лавине пехоты, двигавшейся в наступление. Когда-то оба они бывали на беседах у Штокмана, пытавшегося политически просветить хуторскую молодежь. Случайно встретившись во время тяжелого перехода, они с любовью вспоминают Штокмана: «Ягодка — наш Осип Давыдович! Он бы теперь нам все разложил. Человек-то ...а? Каков был... а?» — говорил Иван Алексеевич. «Он бы расшифровал! — в восторге закричал Валет...» (2, 25).

Товарищи расстаются. Валет идет к своей роте, «горбатясь и спотыкаясь на ровном». И тогда Иван Алексеевич, выступив из рядов, снова окликает его: «Эй, браток, кровинушка родимая! Ты ведь злой был... помнишь? Крепкий был... а? Валет повернул постаревшее от слез лицо, крикнул и застучал кулаком по смуглой реброватой груди, видневшейся из-под распахнутой шинели и разорванного ворота рубахи.

«— Был! Был твердым, а теперь помяли! Укатали сивку!..

«— Ведь это Валет? — спросил... шагавший сзади Прохор Шамиль.

«— Человек это, — глухо ответил Иван Алексеевич, дрожа губами, пестуя на плече женушку-винтовку» (2, 25).

Образные народные выражения — «ягодка», «кровинушка родимая», «браток», введенные Шолоховым в диалог товарищей, придают их речам особую силу чувства и вместе с тем подчеркивают обобщающий смысл их разговора. Через народно-поэтические образы писатель как бы воспроизводит переживания солдатских масс на третьем году империалистической войны. Это люди, в сознание которых были брошены семена новых мыслей об окружающей действительности. Они уже начинают думать о бессмысленности войны; перед лицом надвигающихся исторических событий и неотвратимых личных страданий они братски тянутся друг к другу.

Реплика автора о женушке-винтовке, которую «пестует» на своем плече Иван Алексеевич, воспринимается как ироническое указание на неотделимость солдата царской армии от винтовки, т. е. от войны, ненавистной народу. Поэтическое олицетворение — винтовка — жена солдата — является перифразом известного старинного выражения солдатских походных песен: «наши жены — ружья заряжены».

В живую речь героев «Тихого Дона» органически включаются образные сравнения. Самый выбор их, как и словарь в целом каждого действующего лица, отмечен последовательностью и высоким мастерством писателя. Сравнения в речи казаков и казачек, связанных с землей и земледельческим трудом, насыщены образами из окружающей природы и быта. Повседневная бытовая речь блещет сопоставлениями, обнаруживающими тонкую наблюдательность. Приехавшему с фронта Григорию Петро подбривает затылок и замечает: «Шея-то потоньшела у тебя, как у быка после пахоты». В другом эпизоде, когда Григорий на вопрос брата отвечает, что он за советскую власть, Пантелей Прокофьевич просит старшего сына отговорить Григория идти за Советами. Петро отвечает: «Горячий он у нас — как необъезженный конь».

Приведенные образные сравнения и подобные им, например: «Прилипнет, как репей, и отцепы от него нету», «Связались, как молодые кочета», «копаешься, как жук в навозе», — с ясностью говорят о круге сознания казаков-земледельцев, о дедовских способах их хозяйствования. Дуняшка говорит Григорию, возвратившемуся в семью после бессонных ночей и метаний (банкет в честь белого генерала Секретова, встреча и выпивка со Степаном и Аксиньей): «Ох, и постарел же ты, братушка! Серый какой-то стал, как бирюк» (*4*, 57). Это же сравнение применяет к себе и сам Григорий. На острове, скрываясь вместе с остатками банды Фомина, он говорит Кипарину: «Ежели бы я пограмотнее был, может и не сидел бы тут с вами на острове, как бирюк, отрезанный половодьем» (*4*, 404). С разбитой белой армией двигаются в отступление на Кубань Григорий и Прохор. Обсуждая свое положение, они обмениваются репликами. Прохор признает, что белые потерпели поражение: «наше дело — табак...» — говорит он и спрашивает: «Ну, а на случай, ежели придется в чужие земли плыть или раком ползти, ты — как? Тронешься?». В ответ Григорий сопоставляет белых с баранами, а положение свое и Прохора с положением овец: «Раз уж попали мы на овечье положение, значит, — надо нам за баранами держаться... — Они, бараны-то, иной раз черт-те куда сдуру прут...» — подает реплику

Прохор (*4*, 241—242). В этих сопоставлениях, в самом подборе образов, рисующих беспорядочное бессмысленное передвижение (бараны, овцы), в образах, намекающих и на позорность отступления (раком ползти), сквозит горькое ироническое отношение товарищей к своим блужданиям и презрение к отступающим белоказачьим частям.

Образные признания Григория, Прохора, как и других действующих лиц, говорят о настойчивых, полных горечи раздумьях. Так, свою бездомность и одиночество — после гибели матери и семьи — Михаил Кошевой определяет насмешливым образным сопоставлением: «У меня домов, как у зайца теремов». Морально опустившаяся после смерти Петра Дарья сравнивает свою жизнь с цветением придорожной белены.

Насыщая образностью реплики, диалоги, рассказы своих действующих лиц, автор реалистически воспроизводит тот «цветной язык» донских казаков, о котором с таким теплым чувством писал Серафимович.[11]

3

Народнопоэтические мотивы и формы, встречающиеся в романе, сказываются не только в прямом наглядном использовании произведений устной поэзии, не только в цитациях и в народном языке действующих лиц, но и в описаниях от автора, в авторских характеристиках и сравнениях. Можно с твердостью сказать, что многие и многие авторские описания, сопоставления, лирические вставки идут от художественных образов национальной устной поэзии и народного поэтического языка. Но автор романа, беря у народа его средства поэтического изображения, развивает их. В связи с идейным содержанием всего произведения автор разрабатывает и систему изобразительных средств. Он развивает приемы народного поэтического изображения, украшает их блеском своего таланта и уже в качестве литературных художественных приемов вновь возвращает народу, обогащая словесную культуру социалистической эпохи.

Художественные образы, отбираемые Шолоховым для *собственных* описаний, составляют в «Тихом Доне» целостную систему, в своей основе связанную с народнопоэтическим творчеством. Посредством авторских сопоставлений, характеристик, лирических вставок еще яснее предстают смысл развертываю-

[11] А. Серафимович, Собрание сочинений, т. 10, Гослитиздат, М., 1948, стр. 361.

щихся событий, облики действующих лиц и самая концепция писателя в оценке изображаемой им действительности.

Уже отмечалась выше красочная фразеология казаков, наличие в ней образов устной народной поэзии, неотделимых от окружающей природы и условий жизни народа. Родная земля, земледельческий труд, хозяйство — всё это питает сознание и в конечном счете определяет поэтический язык действующих лиц романа. И автор в описаниях от себя, как и в речевых характеристиках своих героев, снова и снова подчеркивает особенности их бытия и внутреннего мира, как бы оттеняя закономерность переживаний и поступков, закономерность изображаемых социальных процессов.

Показывая казачество, Шолохов выбирает художественные образы и целые картины, в которых сразу выступает специфика донского края, его быта и труда. Один из таких основных образов, вводимых автором для описания казачества, — это образ засеянного пшеницей поля. Образ поля, «полюшка чистого», «раздольица чиста поля» известен в национальной русской поэзии в разном оформлении. Он присутствует и в былинах, и в безыменных эпических и военно-исторических песнях, и в богатой народной лирике, символизируя представления о родной земле, об ее просторах. И Шолохов, несомненно зная этот образ в устной поэзии, гармонически сочетает поэтическое содержание его с реальными картинами быта казаков и их труда, художественно развивает и конкретизирует образ поля, дополняя его чертами именно Донщины.

Образы, говорящие о родной земле, о труде на этой земле, о хлебе, вводит автор в свои описания казачества. Характерно, например, изображение казаков на съезде в станице Каменской. Волнение собравшейся людской массы автор сопоставляет с пшеничным полем, по которому пробегает ветер: «Громыханье голосов улеглось (так выбившийся из сил ветер ложится на волну пшеницы и клонит ее долу)...» (*2*, 210). События гражданской войны на Дону сопоставляются в романе с бурей, проносящейся над пшеницей. Жизнь Пантелея Прокофьевича, потрясенная гражданской войной, прямо сравнивается с делянкой пшеницы, полегшей в бурю. Автор замечает о своем герое: «Прошла она (война, — *А. Л.*) над его жизнью, как буря над делянкой пшеницы, но пшеница и после бури встает и красуется под солнцем, а старик подняться уже не мог» (*4*, 107).

Тот же образ пшеничного поля, но опять по-новому обогащенный, вводит Шолохов, описывая переживания Аксиньи, узнавшей о предстоящей женитьбе Григория: «Всходит остролистая зеленая пшеница, растет; через полтора месяца грач

хоронится в ней с головой, и не видно; сосет из земли соки, выколосится; набухнет зерно пахучим и сладким молоком; потом зацветет, золотая пыль кроет колос. Выйдет хозяин в степь — глядит, не нарадуется. Откуда ни возьмись забрел в хлеба табун скота: ископытили, в пахоту затолочили грузные колосья. Там, где валялись, — круговины примятого хлеба... дико и горько глядеть.

«Так и с Аксиньей: на вызревшее в золотом цветенье чувство наступил Гришка тяжелым сыромятным чириком. Испепелил, испоганил — и всё» (*1*, 85). В этом поэтическом сравнении растущей женской любви с буйным ростом молодой пшеницы, с наливающимся жизненными соками колосом автор передает силу и вместе с тем серьезность чувства Аксиньи: любовь к Григорию — для нее вся жизнь. В начале романа, когда еще не проявилась глубина ее переживаний, Шолохов сравнивает вспыхнувшую страсть женщины с цветением придорожного дурнопьяна. Но затем, развертывая сюжетную линию дальнейших отношений Аксиньи с Григорием, писатель выбирает уже другой образ — растущей молодой пшеницы.

Тот же образ высоких зреющих хлебов вводит писатель, рассказывая о продолжающейся любви Григория к Аксинье после пятилетней разлуки. Сопровождая переправляемые на быках снаряды, Григорий в пути задремал. Во сне он видит, как они идут с Аксиньей по шуршащим высоким хлебам и Аксинья бережно несет на руках ребенка (*3*, 145). На этих примерах выявляется многостороннее использование поэтического образа (в данном случае образа поля) — одна из особенностей литературного мастерства писателя.

Наряду с образом донской земли, ее засеянных пшеницей полей автор широко вводит в свои описания также образ донской степи. Степь как картина русской природы и вместе с тем как обобщающий поэтический образ живет в народной поэзии, в былинах и особенно в лиро-эпических песнях. Этот образ вызывает думы об историческом прошлом нашей страны, об ее борьбе за независимость и охрану границ. Поэтические описания степи известны и в литературе, особенно в бессмертных творениях Гоголя, в классических произведениях Чехова, А. Н. Толстого, Серафимовича. В романе «Тихий Дон» образ степи, в своей основе родственный устной народной поэзии, обогащается исключительными по своей художественности и идейному значению описаниями и лирическими авторскими отступлениями. Донская степь в изображении Шолохова живет своей извечной красотой. Читатель как бы вдыхает ее ароматы, ее горячий ветер, видит ее бескрайные просторы. Чувствует он и

любовь автора к родной ему земле. «Родимая степь под низким донским небом! Вилюжины балок, суходолов, красно-глинистых яров, ковыльный простор с затравевшим, гнездоватым следом конского копыта, курганы в мудром молчании, берегущие зарытую казачью славу... Низко кланяюсь и по-сыновьи целую твою пресную землю, донская казачьей нержавеющей кровью политая степь!» (*3*, 54).

В развернутых картинах донской степи автор не забывает об ее историческом прошлом, о былой казачьей славе, о казачьей крови, пролитой в битвах за рубежи Московского государства. Любя донскую степь — свою родину, писатель не ограничивается только изображением красот ее природы, но всегда думает о сынах ее, о народе. Он думает о тех казаках, которые за годы империалистической войны по воле царизма отдали свою жизнь на полях Галиции, Буковины, Восточной Пруссии, Румынии, «трупами легли они и истлели под орудийную панихиду, и теперь позаросли бурьяном высокие холмы братских могил, придавило их дождями, позамело сыпучим снегом» (*2*, 172).

В различных поэтических описаниях степи автор «Тихого Дона» образно раскрывает не только прошлое казачества, но и его судьбы в Великой Октябрьской социалистической революции и гражданской войне. К образу степи, скованной снегом и морозом, обращается писатель в главах о подготовлявшемся восстании казаков против советской власти. В начале описания, как бы создавая настроение мрачных предчувствий, писатель использует народнопоэтические образы, символизирующие приближение несчастья, смерти: «Казакует по родимой степи восточный ветер. Лога позанесло снегом. Падины и яры сравняло. Нет ни дорог, ни тропок. Кругом, наперекрест, прилизанная ветрами, белая голая равнина. Будто мертва степь. Изредка пролетит в вышине ворон, древний, как эта степь... Пролетит ворон, со свистом разрубая крыльями воздух, роняя горловой стонущий клёкот». С исключительной тонкостью в этом, как и в других описаниях Шолохова, традиционные народнопоэтические образы даны в органическом единстве с действительностью, с реалистическими описаниями природы. Далее в этом описании, предваряющем рассказ о событиях, дается картина сокрытой для глаза внутренней жизни степи, где, «вцепившись в почву жадными живучими корнями, лежит поваленная морозом озимь» (*3*, 129—130). Дальнейшими картинами пробуждения степи, а также авторским замечанием («И она встанет, выждав время»), картинами вызревания колоса под лучами солнца, писатель как бы направляет мысль читателя

в будущее. Художественными образами он утверждает закономерность светлой жизни советского казачества на родной земле.

Целый ряд и других обобщающих народнопоэтических образов введен в авторские описания для эмоционального и вместе с тем идейного раскрытия произведения в целом и отдельных его частей. Таковы образы тумана, тучи, надвигающейся грозы. Эти образы, известные в народной поэзии как символы приближающегося несчастья, даются Шолоховым при описании трагических событий в жизни народа и жизни отдельных действующих лиц. Давая картины знойного лета перед началом империалистической войны, писатель отмечает грозовые тучи, без дождя, проносившиеся над станицами, вводит и другие народные приметы тяжелых бедствий.

Повествуя о событиях на Дону после разгрома красновского фронта, писатель опять дает картину вымершей зимней степи, над которой словно нависла черная туча. «...Полегли хутора глухой целинной степью. Будто вымерло всё Обдонье, будто мор опустошил станичные юрты. И стало так, словно покрыла Обдонье туча густым непросветно-черным крылом, распростерлась немо и страшно и вот-вот пригнет к земле тополя вихрем, полыхнет сухим, трескучим раскатом грома и пойдет крушить и карежить белый лес за Доном, осыпать с меловых отрогов дикий камень, реветь погибельными голосами грозы...» (*3*, 98—99).

Описания страшной грозы в степи и черноземно-черной тучи, наискось распаханной молнией (*3*, 32), бешеной скачки коней, испуганных грозой, несущихся неизвестно куда, сопутствуют у Шолохова эпизодам разгорающейся гражданской войны на Дону, картинам крайнего обострения классовой борьбы, грандиозным историческим событиям.

Народнопоэтический образ ворона Шолохов также вводит в описания трагических поворотов в жизни своих героев (трагическое разрушение семейной жизни Григория с Натальей). К той же народной символике, обозначающей трагизм предстоящих или совершающихся событий, обращается писатель, рисуя те несчастья, которые несло народу белоказачье движение, возглавляемое Калединым. «Город, завуалированный туманом и инеем, дремно молчал. Слух не прощупывал обычного пульса жизни... За окнами сухо и четко кричали перелетавшие вороны. Они кружились над белой колокольней, как над падалью. На Соборной площади лиловый и свежий лежал снег» (*2*, 261). Туман, мороз, иней, вороны, кружащиеся над мертвечиной, символизирующие в народной поэзии смерть, сообщают литера-

турному описанию автора особую эмоциональную выразительность, соединенную с предельной лаконичностью.

Показателен в «Тихом Доне» выбор образов для характеристики персонажей, противостоящих трудовым массам. Враждебные народу силы выделены на всём протяжении романа. В незабываемых картинах предстает перед читателем империалистическая война; она «сеет горе», растянувшийся фронт ее сравнивается с «неподатливой многоверстной гадюкой»; слепые исполнители военных приказов — казачьи разъезды, въезжающие в зарубежные прифронтовые селения, сопоставляются с хищниками — «так в голубую зимнюю ночь появляются около жилья волки». Тупой и жестокий вахмистр бьет сзади плетью еврея, «масля в улыбке коршунячьи глаза...» (*1*, 238, 236).

Даже на основе приведенных примеров (их легко умножить) выступает оценка автором хищнической войны, начатой империалистами ради целей, чуждых народам. Теми же образами хищников, несущих народу лишь страдания и кровь, показаны Шолоховым враги Великой Октябрьской социалистической революции и советской власти. Антинародная сущность белоказачьего движения на Дону и, вместе с тем, его обреченность передаются в романе сопоставлениями вожака реакционного казачества, а также и отдельных рядовых участников антисоветских выступлений — с волками. Облик генерала Каледина, как он дан писателем, образно подтверждает те его черты, которые были отмечены В. И. Лениным в статье «Русская революция и гражданская война». В этой статье Каледин был иронически охарактеризован как «любимый вождь», поддержанный гучковыми, милюковыми, рябушинскими и к°. В. И. Ленин указывал, что Каледин «прямо „ездил поднимать Дон“, и все же Каледин массового движения никакого не поднял в „своем“ крае, в оторванном от общерусской демократии казачьем крае!».[12]

Шолохов рисует Каледина сильным и опытным врагом. Уже в самом описании его внешности подчеркнуто сопоставление его с хищником: «Твердым во всю ступню волчьим шагом прошел чуть сутулый Каледин... Каждое движение его было налито твердой медлительной уверенностью, зрелой силой...» (*2*, 216). Выделяя в облике Каледина черты матерого волка, писатель оттеняет также и обреченность вожака контрреволюции и начатого им дела.

Среди врагов советской власти, изображаемых Шолоховым, характерен Митька Коршунов. Сын хуторского кулака, жестокий каратель, охотно расстреливающий пленных красноармей-

[12] В. И. Ленин, Сочинения, т. 26, стр. 15.

цев, Митька с самого начала и без колебаний избирает путь врага революции. В романе дается развернутое описание этого персонажа. Автор отмечает, что Митька жил «птичьей бездумной жизнью», «топтал землю легкими волчьими ногами», «было много в нем от звериной этой породы: в походке увалистой — шаг в шаг, в манере глядеть исподлобья зелеными зрачкастыми глазами; даже в повороте головы: никогда не вертел Митька контуженной шеей, — поворачивался всем корпусом, коли надо было оглянуться» (*2*, 63). Те же сопоставления с волками проскальзывают в романе и при описании других персонажей — Чубатого, Фомина и его банды, Григория в моменты его жестокости на службе в белых войсках.

Облик многих действующих лиц «Тихого Дона» своими общими контурами близок типическим образам народной поэзии, особенно безыменным эпическим песням. Эпизоды из жизни казаков напоминают сюжеты казачьих военных и бытовых песен. Проводы казака на службу, выступление в поход, прощание с женой, матерью, детьми, гарцование на коне перед окнами милой, смерть казака-воина — такие явления казачьей жизни отражены в целых циклах безыменной лиро-эпической поэзии.

Эпизоды допроса пленных красноармейцев, реалистически показанные в романе, напоминают сюжет старинной эпической песни о подвиге воина-патриота, захваченного врагами. Ни угрозы и пытки, ни обещания наград не могут сломить волю героя. Он не отвечает на вопросы о численности и составе своих боевых частей. В советское время, в годы гражданской войны [13] и в годы Великой Отечественной войны [14] эта старинная героическая песня вновь зазвучала, обновленная своим идейным содержанием. На расспросы красноармеец отвечает:

Ничего Вам не скажу,
За советску власть служу.

Так советская песня обобщила героическую стойкость красноармейцев. Писатель в эпизодах своего романа развивает тему непобедимости советского воина, расцвечивая его образ новыми оптимистическими чертами, подчеркивая торжество светлой жизни, за которую идут на подвиг советские люди.

Вполне закономерной является обрисовка в романе женских образов поэтическими средствами устной народной лирики. Жизнь казачек, эпизоды ее, как они даны Шолоховым, также

[13] См.: Красноармейский фольклор. Сост. В. М. Сидельников, «Сов. писатель», М., 1938, № 45.

[14] Фронтовой фольклор. Сост. В. Ю. Крупянская, ред. М. К. Азадовского, М., 1944, № 18.

могут быть почти всегда поставлены параллельно с многочисленными и разнообразными народными песнями.[15] Вот Аксинья, девическая судьба которой была искалечена ее родным отцом. Она выдана замуж за нелюбимого человека. Настоящее чувство приходит к ней как нечто запретное и осуждаемое, принося с собой больше горечи и унижений, чем радости. Переживания, вызванные несчастным замужеством, любовь, которая из-за патриархальных предрассудков не может выразиться, как того требует подлинное чувство, — подобные темы в их богатой разработке составляют основное содержание целых циклов женских лирических песен. Русская женщина, крестьянка и казачка, как она чаще всего выступает в песнях, — волевая, гордая, «головушка непокорная и непоклонная» — может быть сопоставлена с Аксиньей — героиней «Тихого Дона». Первые годы замужества Аксиньи, как об этом рассказано Шолоховым, могут быть охарактеризованы словами общерусской женской лирической песни:

> На что ж меня матушка на горе родила,
> Не собравшись с разумом замуж отдала? [16]

О несчастной женской доле, подобной доле Аксиньи, поется и в других песнях. С «худой-то славы» девушка изменяет свою жизнь, выходит замуж — «Замуж я вышедши, стала плакати».[17]

Можно привести ряд песенных сюжетов о настроениях и отношениях женщины к нелюбимому мужу, художественно передавших в песне явления народного быта.[18] С большой эмоциональной силой передана в народной лирике тоска молодой женщины по любимому человеку. Такие переживания напоминают многие эпизоды из жизни Аксиньи.[19] Когда М. А. Шолохову был задан вопрос о том, как создавался образ Аксиньи, он в своем ответе подчеркнул, что «фантазию не приходилось понукать», так как «женщины есть у нас хорошие. Много хороших женщин... с сильным характером, с сильной волей и горячим сердцем». «Буквально такой ситуации не было в жизни», говорил Михаил Александрович, «но вообще жизнь деревни, казачьей станицы пестрит такими событиями».[20] В этих призна-

---

[15] Впервые близость женских образов «Тихого Дона», созданных Шолоховым, с образами народной поэзии была отмечена И. И. Кравченко.

[16] А. И. Соболевский. Великорусские народные песни, т. III. СПб., 1897, № 29.

[17] Там же, № 66.

[18] См., например, там же, № 90.

[19] См., например: Песни донского казачества. Сталинград, 1938, стр. 241—242.

[20] «Известия», 1937, № 305 (6467), 31 декабря, стр. 3.

ниях автора раскрыта и реалистичность образов народной песенной поэзии и реалистическая основа образов романа. Именно в силу правдивости событий, передающих типические явления жизни русской деревни и станицы, образ Аксиньи, как и других женщин романа, находит свои соответствия в обобщенных образах народной песенной лирики. Глубокое чувство, всецело захватившее Аксинью, раскрывается в романе с наибольшей яркостью в своем трагическом исходе, в изображении последней встречи Григория с Аксиньей и в сцене смерти Аксиньи. Силу взаимной любви как бы именно этих людей передает донская песня:

Я тогда его забуду, когда скроются глаза,
Глаза мои закроются, на милого не глядят,
Уста мои запекутся, я не буду целовать,
Ручки мои отнимутся, я не буду обнимать,
Кто горечко мое знает, тот потужит обо мне,
А кто горечко не знает, не потужит обо мне.[21]

Красота внутреннего мира Аксиньи, нежность ее к осиротевшим детям Григория, тоска по семье и материнству переданы Шолоховым в сцене, когда Аксинья вечером, уложив детей, рассказывает им сказку о сиротке Ванюшке, который просит гусей-лебедей взять его «на белые крылышки» и унести «на родимую сторонушку». Волшебная детская сказка помогает писателю в этой сцене раскрыть сокровенные переживания Аксиньи, тоску по родному человеку, по семье.

Образу Аксиньи противостоит в «Тихом Доне» образ Натальи. Эта любящая молодая женщина-мать находится в постоянной тревоге за свою семейную жизнь; она живет в вечном страхе, что муж уйдет к другой, постоянно терзается ревностью. Подобные переживания отражены в народной бытовой лирике.[22] Образ Дарьи, веселой, жадной к жизни казачки, заставляет вспомнить некоторые плясовые и шуточные песни.[23] В лиро-эпических песнях о воине, гибнущем вдали от семьи, образ Дарьи может быть сопоставлен с образом той жены, которая недолго горюет по убитом муже: ее слезы — «как роса падает, — солнце выглянет, росу высушит».

В духе народных причитаний дает Шолохов в «Тихом Доне» образы вдов и матерей, оставшихся с малолетними детьми после гибели их мужей-кормильцев. Писатель не приводит воплей и плачей этих женщин. Он повествует об их неутешном горе авторскими лирическими отступлениями, давая их

[21] Песни донского казачества, стр. 240—241.
[22] Ср.: там же, стр. 203—204, 229, 239, 240
[23] Там же, стр. 266, 267, 268.

и художественной манере народной причети, том народнопоэтическом жанре, который, по свидетельству В. Д. Бонч-Бруевича, привлек особое внимание В. И. Ленина.[24]

Эпичны и вместе с тем овеяны лирикой образы старых матерей, которые провожают своих сыновей на службу и на войну, ждут их домой дни и ночи. Тревога за детей, которым была отдана вся молодость, перерастает в сердце матери в нежность и сочувствие к каждой молодой жизни. Показателен в романе образ старухи, статной казачки, которая принимает к себе и дом избитого, почти лишившегося рассудка паренька-красноармейца, а потом снаряжает внучонка указать ему дорогу к своим (*4*, 25). Черты гуманнности, материнской заботы отмечены Шолоховым в образе Ильиничны, особенно в той сцене, где она проникается жалостью и нежностью к Кошевому, видя как он ослабел после приступа малярии, как измучен скитаниями по фронтам. Образ простой женщины-матери проходит через весь роман Шолохова, раскрывая сокровенные чувства народа, его гуманность, стремление к мирной жизни, к счастью и благополучию в семье.

С манерой художественного письма в «Тихом Доне» органически связаны лирические раздумья автора над жизнью его героев и над грандиозными историческими событиями, изображенными в романе. К судьбам народа и к отдельным действующим лицам своего произведения автор не остается равнодушным. Он скорбит о людях, отдавших свою жизнь в годы великих потрясений и гражданской войны, вместе с вдовами и сиротами горюет о смерти кормильца, знает неутолимую тоску матери по сыновьям и любовь к малым детям. В лирических раздумьях автора, даваемых в манере эпического народного сказа, чувствуется глубокая любовь писателя к жизни, к человеку, к великому народу, «светочу надежды для трудящихся во всем мире».[25]

[24] См.: В. Д. Бонч-Бруевич. В. И. Ленин об устном народном творчестве. «Советская этнография», 1954, № 4.

[25] См.: М. Шолохов. Слово о Родине. Ростов н/Д. 1951. стр. 20.

Н. В. НОВИКОВ

РОМАН СТ. ЗЛОБИНА «СТЕПАН РАЗИН» И НАРОДНОПОЭТИЧЕСКОЕ ТВОРЧЕСТВО

Разинская тема занимает важное место в советской художественной литературе. К ней обращались многие наши поэты, драматурги, киносценаристы, но особенно яркое и полное воплощение она получила в романах А. П. Чапыгина «Разин Степан» (1926) и С. П. Злобина «Степан Разин» (1951).

Смысл обращения советских писателей к теме разинского движения и к историческому прошлому нашей родины довольно точно раскрыл Ст. Злобин: «Наше прошлое я всегда рассматривал прежде всего, как наше прошлое, как то, из чего мы родились в нашей сегодняшней сущности. Меня увлекало исследование истоков народно-революционных движений, истоков революционного мышления, трагизм исторических потрясений и в самих исторических традициях — неисчерпаемый народный оптимизм».[1]

Написать художественное произведение о крестьянском революционном движении XVII века под руководством Разина Злобин задумал еще в 30-е годы. Небольшая повесть для детей «Степан Разин» (1939) явилась начальным этапом большой и сложной его работы над темой, завершенной лишь в 1951 году.

Годы Великой Отечественной войны углубили интерес писателя к этой теме. Образ Степана Разина вставал из исторического прошлого, символизируя собой революционную энергию, талантливость русского народа и такие ценные его национальные качества, как трудолюбие, ясный ум, стойкий характер, терпение, с особой силой проявившиеся в годы борьбы с немецким фашизмом.

---

[1] Ст. Злобин. Великое историческое настоящее. «Знамя», 1952, № 12, стр. 156.

Последние достижения советской исторической науки и художественной литературы поставили перед писателем задачу — создать такое художественное произведение о Степане Разине, какое отвечало бы высоким требованиям социалистического реализма и было бы свободно от ошибок и недостатков, свойственных роману Чапыгина.

Приступая к работе над большим эпическим полотном, Злобин прекрасно сознавал ошибки своего предшественника как в трактовке некоторых сторон разинского движения, так и в характеристике его организатора и руководителя,[2] ошибки, во многом проистекавшие от состояния советской науки 20-х годов.

Достаточно сказать, что разинское движение рассматривалось Чапыгиным не как движение широких крестьянских масс, а как движение главным образом казачества, голытьбы, деклассированных элементов, т. е. в более узком социальном плане, чем оно было в действительности. Сам же Разин наделялся рядом не свойственных ему и художественно неоправданных черт: безудержной и бесшабашной разгульностью и неуравновешенностью.

Роману Чапыгина были свойственны и другие серьезные недостатки: натурализм и мелодраматизм отдельных сцен, подчеркнутый этнографизм, излишняя архаизация языка.

Конечно, было бы неверно в «Разине Степане» Чапыгина видеть только недостатки.

Роман «Разин Степан» бесспорно должен быть отнесен к положительным явлениям в истории развития советской художественно-исторической литературы, в становлении и укреплении в ней метода социалистического реализма.

Основная заслуга Чапыгина перед молодой советской литературой состоит в том, что он, следуя указанию М. Горького, один из первых советских писателей попытался художественно воспроизвести подлинную русскую историю, искаженную «в угоду царизма» старыми историческими романистами;[3] сделал центральной темой своей книги тему революционного выступления народных масс — подлинных творцов истории; показал главную причину разинского восстания — невыносимое экономическое и политическое порабощение народных масс феодалами (боярством), нарисовал в целом положительный об-

[2] См.: Ст. Злобин. Воспитательное значение советской художественно-исторической литературы. В кн.: О детской литературе. Сборник статей, М.—Л., 1950, стр. 337—338.

[3] А. П. Чапыгин. Воспоминания о Горьком. Газ. «Всесоюзная здравница», 1936, 20 сентября.

раз Степана Разина — героя, вождя и выразителя дум и чаяний трудового народа.

Чапыгин наметил основные черты в характере ряда исторических персонажей и указал на фольклор, как на важное средство их типизации.

Выступив учеником и последователем М. Горького, автор «Разина Степана» проявил себя замечательным мастером краткого афористического языка, творчески использовавшим в своей писательской практике русское народное творчество.

Однако недостатки и ошибки Чапыгина, о которых мы говорили, намного снизили эстетическую и познавательную ценность его романа. Жизнь настоятельно требовала создания нового художественного произведения о Разине и разинском движении, в котором было бы широко, глубоко и правдиво освещена одна из героико-революционных страниц истории нашей Родины.

Злобин успешно справился с поставленной задачей. Его роман явился не только важной ступенью в творческом росте писателя, но и новым этапом в развитии советского исторического романа.

Помимо изучения с марксистско-ленинских позиций обширного исторического материала XVII в., вдумчивой постоянной учебы поэтическому мастерству у классиков русской литературы (Пушкина, Гоголя, Л. Толстого, М. Горького), использования собственного опыта и опыта советских писателей, работающих в жанре исторического романа (в первую очередь А. Чапыгина), успешному разрешению творческой задачи писателю во многом помог русский классический фольклор.

Известно, какую большую роль сыграло для Злобина изучение фольклорных материалов при работе над «Салаватом Юлаевым».[4]

Последние его книги — «Остров Буян» и особенно «Степан Разин» — свидетельствуют не только о солидном знании писателем русского народнопоэтического творчества, но и об умении отобрать из этого творчества наиболее ценное, значительное, существенное в идейном и художественном отношении, творчески переосмыслить его и с большим искусством и тактом переложить в повествовании.

Значение фольклора для книги «Остров Буян» Злобин раскрывает в следующих словах: «Кроме работы над языком, фольклор помог мне также глубже увидеть характер людей, изу-

[4] Ст. Злобин. Как я делал книгу «Салават Юлаев». «Детская литература», 1935, № 4.

чить народное восприятие исторических явлений и даже дал мне канву для сюжетного разрешения отдельных эпизодов романа».[5]

Эти слова могут быть вполне отнесены ко всему творчеству Злобина, их нужно учитывать и при анализе фольклоризма романа «Степан Разин».

Вопрос о фольклоризме «Степана Разина» отнюдь не является второстепенным, от его решения во многом зависит определение специфических особенностей мастерства художника, народности и правдивости его произведения.

В критической литературе нет специальных исследований, посвященных связям романа Злобина «Степан Разин» с устной народнопоэтической традицией, а в общих работах о романе этот вопрос затрагивается только частично.[6]

Создавая образ вождя крестьянского восстания Степана Разина, Злобин, по нашему мнению, не столько идет по пути переосмысления этого образа, зафиксированного в народной песне, как полагает З. Кедрина, сколько по пути его творческого развития и углубления и за счет привлечения исторических источников, и за счет авторского домысла, не противоречащего художественной правде. В частности, фольклор позволяет ему преодолеть в изображении Разина черты разгульности. Эти черты обычно характерны для образа Разина в литературе (и том числе и в романе Чапыгина) и совсем не типичны для подлинной народнопоэтической традиции.

Среди многообразных фольклорных материалов романа разинские песни как чисто народного, так и литературного происхождения составляют, пожалуй, наиболее активное его ядро. Да это и понятно, ибо, как говорил Белинский в отзыве о казачьих песнях, «в них и исторической действительности больше», «в них и поэзия размашистее и удалее».[7]

Разинские песни более чем любой другой жанр народной поэзии впитавшие в себя элементы конкретно-исторической действительности, отразили типичные черты русского национального характера: свободолюбие, жажду деятельности, активный революционный протест против произвола и социальной несправедливости. Они во многом помогли художнику проникнуться

[5] Ст. Злобин. Моя работа сегодня и завтра. «Детская литература», 1938, № 2, стр. 41.

[6] З. Кедрина. Живая история. В кн.: Выдающиеся произведения литературы 1951 года. М., 1952, стр. 15—37; А. Ф. Поляков. Проблема изображения народа и героя в романе С. П. Злобина «Степан Разин». Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. М., 1953.

[7] В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. V, Изд. Акад. Наук СССР, М., 1954, стр. 436.

духом эпохи, уловить настроения и чаяния борющихся народных масс, воссоздать полнокровные характеры и колоритные картины бурной народной жизни второй половины XVII века.

Народность романа Злобина заключается прежде всего в том, что разинское восстание оценено в нем с народной точки зрения, которая прекрасно выражена в фольклоре.

В полном соответствии с исторической действительностью, следуя как бы по горячим следам событий, песня в поэтической форме отражает многие эпизоды и характерные черты разинского восстания: рождение на Дону «удалого доброго молодца» Степана Разина, его враждебность к домовитым казакам («Во казачий круг Степанушка не хаживал») и дружбу с «голытьбою», взятие обманом Яика-городка, персидский поход, взятие Астрахани и казнь воеводы Прозоровского, столкновение с царским посланником Евдокимовым и т. п. Все эти и другие эпизоды, уточненные и значительно дополненные, вошли в роман, образовав его сюжетный каркас.

Однако ценность разинских песен не только в фиксации отдельных событий. Гораздо важнее то, что истолкование этих событий в них совсем иное, нежели в официальных исторических документах или в дворянско-буржуазной литературе. «Подавляющее большинство песен о восстании Разина, — замечает В. К. Соколова, — является взволнованным лирическим откликом народа на происходящие события. Они не задерживаются на детальном описании отдельных эпизодов, а рисуют общий ход восстания, его характер, раскрывают настроение восставших, создают образ народного вождя таким, каким его воспринимали массы».[8]

Придерживаясь народной точки зрения на изображаемые события и лица, Злобин так строит повествование, что симпатии читателя постоянно и всецело находятся на стороне восставших. Так, например, расправа разинцев с астраханским воеводою (губернатором), односторонне и искаженно освещавшаяся в официальной и буржуазно-либеральной историографии как бессмысленный и беспощадный акт насилия и злодейства, у Злобина справедливо истолковывается как классовая месть, что находит подтверждение в народной песне «Что пониже было города Саратова». В ней повстанцы-бурлаки «молодчики заволжские», срубив «буйну голову» астрахан-

---

[8] В. К. Соколова. Песни и предания о восстании Разина и Пугачева. В кн.: Русское народнопоэтическое творчество. Материалы для изучения общественно-политических воззрений народа, Изд. Акад. Наук СССР, М., 1953, стр. 23.

ному «губернатору» и бросив ее в «Волгу-матушку», заявляют:

«Ты добре, ведь, губернатор, к нам строгонек был,
Ты, ведь, бил нас, ты губил нас, в ссылку ссылывал,
На воротах жен, детей наших расстреливал».[9]

Вплетение в ткань повествования образов и сюжетов разинских песен составляет индивидуальную особенность Злобина-художника. Этот художественный прием не нов для автора «Степана Разина»: еще в «Салавате Юлаеве» он «все романтические истории» героя основывал на преданиях о Салавате Юлаеве и на его песнях,[10] а в «Острове Буяне» использовал фольклор в качестве «канвы» для сюжетного разрешения отдельных эпизодов.[11]

В главе «Разинский сынок» Злобин использует одну из любимейших народом высокопоэтических разинских песен — песню о «сынке» Степана Разина.

Образ «сынка», олицетворяющего собой вольнолюбие, верность и безграничную преданность «атаману-батюшке» его «помощников», передает Злобин с большой выразительностью. Идейно-художественное наполнение этого образа в народной песне помогало писателю частично решить одну из ответственных задач романа — мотивировать и оправдать поступки и действия Степана Разина при взятии Астрахани.

Если в народной песне «сынок» Разина — обычно безымянное лицо — «детинушка неизнаем человек», появившийся в Астрахани «неведомо откуль», то в романе — это конкретный человек, Тимошка, по прозванию Кошачьи Усы. К Разину он явился от имени шестисот «сиротинок», просящих у атамана защиты от воевод и обещающих ему за это послужить правдой, не жалея живота своего. В разговоре Разин спросил посланца:

«— Как звать-то тебя?

«— Тимошка.

«— А по батьке как?

«— По батьке — Степанов сын.

«— Как же, Тимофей, я тебя в казаки возьму? Ты Тимофей Степанов, а я Степан Тимофеев. Казаки и знать не будут —

---

[9] А. Н. Лозанова. Песни и сказания о Разине и Пугачеве. Изд. «Academia», М.—Л., 1935, стр. 36. (В дальнейшем: Песни и сказания о Разине и Пугачеве).

[10] С. Злобин. Как я делал книгу «Салават Юлаев», стр. 21.

[11] С. Злобин. Моя работа сегодня и завтра, стр. 41.

который из нас двоих батька, который — сын», — пошутил Разин.

Паренек тотчас же подхватил его шутку:

«— Ты, Степан Тимофеич, с бородой, а у меня, вишь, усы одни выросли — вот так и узнают. Как ус ни велик, а все бороды не выкроишь! У кого борода, тот и батька» (*1*, 339).[12]

И Разин оставил его у себя казаком-кашеваром.

Молодой казак до конца был предан «батьке», потому что видел цели возглавляемого им движения. «А того и знаю: Черкасск ныне наш — стало, Волгу пора забирать, чтоб великое казацкое войско строить» (*2*, 28).

Разинский «сын» сам вызвался отправиться в Астрахань с «прелестным» письмом, пренебрегая опасностью и жертвуя ради общего дела покоем, любовью и лаской молодой жены Насти Черноярец, на которой незадолго до этого женился (*1*, 550).

Накануне отправки Тимошки в путь Разин напутствует его словами: «Скажи им (т. е. астраханским стрельцам и посадским, — *Н. Н.*), что наскоре в Астрахань буду. Стречали бы да воеводу навстречу вели под уздцы» (*2*, 28). И далее отечески советовал: «ты казацкую шапку смени да зипун... Воеводские сыщики не признали бы тебя раньше всех, а то схватят под пытку... За тем ли к ним лезть!.. Ты не моим, а купеческим сыном оденься: шелков кафтан да пухову шляпу. Таких молодцов на торгу немало гуляет — орехи грызут, да армянские вина пьют. Кошель полон денег, сапожки — сафьян, ворот козырем, а в башке — дыра...» (*2*, 29).

И вот Тимошка в Астрахани. Он идет по базару в пестрой толпе продавцов и покупателей, обращая на себя «общее внимание богатым убранством: на нем были зеленые сафьяновые сапожки, шапка кабардинской смушки и с золотым галуном, бархатный голубой зипун нараспашку, под зипуном — кизилбашской тафты золотистого цвета рубаха. Шелковую опояску Тимошка снял от жары, нес в руке, похлопывая ею себя по голенищу» (*2*, 89). Одним словом, совсем как в песне:

Как во славном городе во Астрáхане
При торгу было, при базаре,
Очутился, объявился незнакомый человек
Бодро шшепестко по рыночку погуливает.[13]

---

[12] Здесь и далее в скобках курсивом обозначается книга, прямым шрифтом — страница романа Ст. Злобина «Степан Разин» (кн. 1—2, «Сов. писатель», М., 1952).

[13] А. Н. Лозанова. Народные песни о Степане Разине. Нижне-Волжское областное научное общество краеведения, Саратов, 1928, № 16, стр. 171. (В дальнейшем: Народные песни о Степане Разине).

Озелен сафьян сапожки, на шелковом на чулке.[14]
Свою шляпочку кабардиночку носит на правом ушке.[15]

В синем бархатном халате
На распашечку похаживает.[16]

А шелкову свою поясочку во правой руке несет.[17]

У молодого казака затаенная мысль: еще до прихода Разина подговорить астраханских стрельцов и посадских к восстанию, согнать воевод, утвердить казачий порядок и выйти «батьке» навстречу с ключами от города. Торгуя коней, Тимошка лукаво острословит и в нарочито шутливо-балагурном тоне, чтобы не навлечь подозрение властей, иносказательно сообщает посадским важные новости о своем «батьке», который «на своем учуге красную рыбу ловит, под Царицыном-городом стал. К вам сбирался, товаров бы напасали к торгу!..» (*2*, 90).

«— Ты ведаешь, кто купец?» — спрашивает один посадский другого и отвечает: «— Батькин сын!

«— А кто батька?»— допытывается недогадливый.

«— А батька его — всем батькам батька!.. Слышь, в Астрахань скоро будет...» (*2*, 90).

Встревоженный городскими слухами, воевода астраханский Прозоровский призывает к себе подьячего:

«— Что за слух по торгам?

«— А слух, воевода боярин, таков, что купеческий сын объявился. А будто по правде он не купеческий сын, а Стенькин сын, Разина — вора. Ходит, коней у татар торгует на целую рать. Смущает стрельцов уходить на Дон, да письма прелестные лепит.

«Воевода велел схватить молодого купца» (*2*, 91).

По торжищам и кабакам искали Тимошку, но найти не могли. И только случайно, выручая из беды товарища, он попался в руки стрельцов. Его привели в Приказную палату. Здесь Тимошку «охватил неудержимый задор. Он обозвал Прозоровского толстобрюхим невежей, указав ему, что прежде всего надо было спросить про батькино здравие. Себя самого Тимошка назвал послом от батьки к народу. Он знал, что под окнами его слушает толпа астраханцев, а в самой приказной палате — подьячие и различный люд, пришедший сюда по своим делам. Тимошка бесстрашно дерзил воеводе, стараясь чтобы слава

---

[14] Там же, № 8, стр. 165.
[15] Там же, № 63, стр. 207.
[16] Там же, № 84, стр. 224.
[17] Там же, № 93, стр. 233.

„разинского сынка“ была достойна удалого, дерзкого с боярами „батьки“».

«— Велел тебе батька сказать, боярин, что всем войском ужо к тебе в гости будет и ты бы стречал почетно, пешим шел бы навстречу да шапку бы скинул, — громко сказал Тимошка.

«— К кому тебя в Астрахань Стенька слал? Кого ты из тех людей повидать успел? — спрашивал дьяк.

«— Батька слал меня ко всему народу. А к кому батька слал, я всех повидать поспел, — не дрогнув, ответил Тимошка.

«— Что ты сказывал, вор, народу?

«— Сказывал, что батька, мол, наскоре будет. Только в Царицын да в Черный Яр к воеводам в гости заглянет, а там и сюда — всех злодеев казнить...

«— Каких злодеев? Кто батьке твоему злодей? — допрашивал дьяк.

«Черные глаза Тимошки, казалось, еще больше почернели.

«— А каких злодеев, размысли ты сам. Кто народу злодей, тот и батьке злодей. Мой батька с народом не рознит!» (2, 95).

В песне поется:

Он ни князем, ни боярам
Не кланялся никому,
Астраханским купчикам
Он челом, мальчик, не бьет;
Астраханскому губернатору
Он под суд к нему, мальчик, нейдет.
Увидал же только губернатор,
Детинушку, его из окна;
Только вышел губернатор
На крашеный славный крылец;
Закричал же губернатор
Своим вышним голосом:
«Ой, вы, слуги, мои слуги,
Слуги верные мои,
Вы подите приведите
Удалого молодца».
Закидались, заметались
Слуги верные его
По трактирам, по кабакам,
По питейным домам;
Захватили молодца близ
Царева кабака;
Привели молодца
Губернатору прямо на двор.

Еще стал-то губернатор его спрашивати:
«А ты скажись, скажись-ко, детинушка, незнаем человек,
Из тиху-ли ты Дону казак, аль казачей сын,
Аль ты с нашего крепкого города из Вастракани».

Как проговорит детинушка, незнаем человек:
«Из тиху-то я Дону не казак, не казачей сын,
Я не с вашего крепкого города, а из Вастракани.
Я со Камы-то со реки, Сеньки Разина сын,
Посулился мой-то батюшка завтра в гости к нам быть,
Вы умейте-тко моего батюшка кормить его, поить,
Вы кормить его, поить и честно жаловати».[18]

Сопоставление двух образов разинского «сына» — в романе и в народной песне — с несомненностью обнаруживает внешнее и внутреннее сходство и связь между ними.

Злобин щедро заимствует из народной песни традиционные средства изображения внешнего облика, одежды героя (вплоть до отдельных характерных деталей), его манеру держать себя, его смелый до дерзости характер и бесстрашие при столкновении с астраханским воеводою (губернатором).

Но писатель не ограничивается этим. Он идет дальше по линии социально-психологического углубления образа. Разинский сынок у него не просто «бодро шшепестко» по городу «погуливает», но выполняет важное задание; он не только непочтительно относится к князьям, боярам, купцам и самому «губернатору», но и расклеивает «подметные» письма, возбуждая народ к восстанию; мотивированы и дерзкие ответы сынка астраханскому воеводе (Тимошку во время допроса «народ слушает»).

Народная песня и рассказ о «сыне» Разина у Злобина заканчиваются различно. В песне «сынка» обычно ведут в «белокаменну тюрьму», он угрожает насильникам приходом «батюшки», который

Новокаменну тюрьму
По камешкам всю разберет,
Да всё невольничек распустит.[19]

И, действительно, как «открылась весна-красна», является Степан Разин, и слова героя исполняются.

У Злобина разинского «сынка» Прозоровский казнит лютой смертью, что не противоречит исторической действительности. Дело в том, что за месяц до прихода Разина в Астрахань, «чтобы настращать воинов и заставить их исполнить свои обязанности», «в виду всей армии повесили пленного казака, подвергнув его страшным мучениям».[20]

---

[18] Песни и сказания о Разине и Пугачеве, стр. 9—12.
[19] Там же, стр. 13.
[20] Путешествия Стрюйса. «Русский архив», 1880, кн. 1, стр. 100, 112

Описание трагической судьбы юноши-казака, погибшего за «батькино» дело, принадлежит к сильнейшим страницам романа.

Воспроизводя по песне детали костюма Тимошки, писатель находит в них дополнительные краски для создания вдохновенно-обаятельного и незабываемого образа одного из ближайших сподвижников Разина.

До полусмерти замученного пытками, в телеге под «заскорузлым холстом» Тимошку привозят на место казни к берегу Волги. «Воевода дал знак палачам. Они сорвали с телеги холстину. Под ярким утренним солнцем на телеге сверкнула голубая парча, и еще что-то желтое, зеленое, золотое...» (2, 101).

Затем безжизненное тело «человека в нарядной одежде» вздергивают на мачту одного из стругов, и флотилия, благословляемая воевсдою Прозоровским, трогается в путь к Черному Яру — навстречу Разину.

«Караван боевых судов вышел в волжский поход с развернутым знаменем, с иконою впереди и с трупом казненного юноши на мачте переднего струга. На истерзанное тело, одетое в золотистого шелка рубаху, был накинут голубой парчевый зипун нараспашку, и на кончики вспухших, сожженных углями ног, в злобную насмешку над мертвым, палачи напялили зеленые сафьяновые сапожки. При последних судорогах несчастного один сапог сорвался и упал возле мачты. Он так и остался лежать ярким зеленым пятном на утреннем солнце. Ветер трепал голубые полы разинского зипуна, знакомого астраханцам» (2, 104).

К бесспорной творческой удаче Злобина относится и глава «Утес на Волге». В ней разрабатывается сюжет популярной в народе песни А. Навроцкого «Утес Стеньки Разина», в основу которой положено народное предание. Небезынтересно отметить, что в издании «Степана Разина» 30-х годов название этой главы точно соответствовало начальной строке песни — «Есть на Волге утес».

«Утес на Волге» — одна из узловых глав романа. Поднявшись от Царицына вверх по Волге, разинцы миновали Камышин и приблизились к Саратову — последнему рубежу, за которым лежали боярские земли. Решался чрезвычайно важный для всего разинского движения вопрос — остановиться и закрепиться здесь, на Волге, утвердив «казачью державу», или послушаться настойчивых советов талантливого «вожа» крестьянства Василия Уса: отбросить узко сословные интересы казачества, опереться на «русскую силу» — мужика, жаждущего

земли и освобождения от власти бояр, и превратить борьбу «голутвенного» казачества в общенародную борьбу.

Степан Разин избрал путь, указанный Василием Усом. Через города Саратов, Казань, Нижний-Новгород, Симбирск, Муром, Владимир он решил идти на главный оплот боярства — Москву.

Саратов был первым городом, которым необходимо было ему овладеть во что бы то ни стало для начала выполнения своего грандиозно задуманного плана.

Слухи о том, что в Саратове сосредоточено большое количество дворянского ополчения заставили атамана выслать дозорных, которые должны были сигналить: зажжением в заволжской степи одного стога — «в городе войско большое», двух — «войска немного», трех сразу — «город преклонен к нам сам и нам мочно без боя итти...».

В вечерних сумерках, охваченный большим волнением за исход боевой операции, Разин подымается на «высокий, крутой, каменистый утес», возвышающийся «над берегом Волги», чтобы оттуда лучше наблюдать за сигнальными огнями. С неимоверным трудом он «начал взбираться на кручу. Камни скользили из-под тяжелой ноги и, шелестя, осыпались. Узкая тропа оборвалась и повисла гладкою крутизной, только кое-где торчали кусточки... Он ощупал выступы ближних камней, ногтями сдирал с них мягкую корку моха, пробовал крепкой рукой, надежно ли держится камень, и снова лез... Во мраке вспорхнула из трещины камня большая сова, чуть не задела крылом. Степан от внезапности покачнулся, схватился за куст, росший в расселине, едва удержался и снова пустился наверх. Вот близко уже видна вершина утеса»... Наконец, Разин достиг самой вершины. «Он сел на выступ скалы, густо покрытой столетним слоем мягкого моха. Ветер трепал волосы» (*2*, 219—220).

И когда вспыхивают один за другим три стога, Разин, вдохнув «всей грудью утренний ветер», «поднялся с камня полный кипящих сил, шагнул к спуску с утеса. Он поднес ко рту пальцы, и даль над Волгой вздрогнула от резкого свиста. — К похо-оду-у! Сади-ись по чел-на-ам! На Са-ра-тов! вслед за свистом раздался клич с высокого утеса» (*2*, 221).

Сравнивая эту главу романа «Степан Разин» со стихотворением А. Навроцкого, легко установить, что Злобин не разрушает его поэтического сюжета. В воображении читателя романа проходит знакомая картина: скалистый одинокий утес над Волгой, поросший столетним мохом и окутанный ночной мглой, а на его «голой вершине», где «ветер свободный гуляет», —

Степан Разин, вольный донской атаман, всю «ночь до зари» думающий свою сокровенную думу...

Но совпадение внешних зарисовок «Утеса» в романе и в стихотворении еще не говорит о полном тождестве их содержания, их идейной направленности.

В стихотворении А. Навроцкого Разин подан в отрыве от народных масс, в отрыве от товарищей по оружию. Он принимает решение идти на Москву, заранее сознавая обреченность затеянного предприятия. Поэтому-то он «задумчив, угрюм от надуманных дум» спускается наутро с утеса и никому, кроме утеса, не поведывает, о своем тяжелом душевном состоянии.

Иное мы наблюдаем в романе Злобина. Писатель решительно снимает чувство одиночества героя, несвойственный ему пессимизм и вносит некоторые изменения в драматические коллизии эпизода.

На вершине утеса Разин думает не о том, идти или не идти ему на Москву — этот вопрос уже положительно решен им, — а о том, как пройдет первая из его боевых операций.

Во всей сложности и противоречивости Злобин раскрывает внутренний мир героя, показывая смену чувств и настроений его в гармоническом сочетании с изменениями окружающей природы. Так, мрачным, тяжелым думам атамана соответствует непроницаемо-темная, неспокойная ночь, тогда как его бодрому настроению — ясное светлое утро.

Не с печатью угрюмости на лице сходит у Злобина с утеса Степан Разин. Вера в народ, ощущение постоянной кровной связи с ним придают атаману силу, бодрость, уверенность. И он оглашает простор Волги боевым призывным кличем: «К походу!».

Внимание писателя привлекли и две другие широко распространенные в народе песни: «Из-за острова на стрежень» Д. Н. Садовникова и «Казнь Стеньки Разина» И. З. Сурикова.

Трагическая история с персидской княжной нашла очень глухое и отдаленное отражение в народной песенной традиции. Поэтому прямым источником главы «Жертва Волги» могла быть только упомянутая песня Садовникова и очень краткое и сухое историческое известие.[21]

На переднем из «острогрудых» челнов, выбегающих «на простор речной волны», сидит, обнявшись с княжной, Разин. «Веселый и хмельной», он справляет «новую свадьбу». Казаки ропщут

[21] А. Попов. История возмущения Стеньки Разина. М., 1857, стр. 52.

на то, что атаман «променял» их «на бабу». Разин слышит их «насмешки, шопот». «Гневно, кровью» наливаются его глаза, и он,

Чтобы не было зазорно
Перед вольными людьми,
Перед вольною рекою, —

и Волгу бросает персидскую княжну.

Таково содержание известной песни Садовникова.

У Злобина действие также происходит на Волге: Разин плывет вместе с княжной на переднем челне, обняв ее «одной рукой»; пьют, веселятся казаки. Так же, как в песне, атаман, подзадориваемый насмешками товарищей, с «налитыми кровью глазами» схватывает Зейнаб и, подняв ее над головой, бросает в реку со словами: «Примай, Волга-мать!» (*1*, 479—483).

Однако при всем сходстве этой главы с известной песней Садовникова глубокая социальная и психологическая мотивировка поступка Разина у Злобина делает его описание гибели княжны лишь внешне совпадающим с песней.

В романе казаки пьют и веселятся, но не потому, что справляют «новую свадьбу» атамана. Они плывут к астраханскому воеводе, чтобы отдать ему персидских пленников, в том числе и Зейнаб, а через него в обмен у шаха получить соратников, томящихся в персидской неволе. Они веселы и потому, что приближается день их отъезда на родной Дон.

Заложницей, а не любовницей атамана изображает Злобин персидскую княжну, и, если Разин бросает ее в Волгу (как, впрочем, и других персидских пленников), то и причина этому не «зазор перед людьми» и «вольною рекой», а совсем иное: жестокая расправа с русскими пленными персидского шаха, о чем Разин узнает от случайно уцелевшего и бежавшего из плена есаула Дрона.

Заключительная глава романа «Сарынь на кичку!» имеет ряд внешне сходных мест с песней Сурикова «Казнь Степана Разина».[22]

Суриков	Злобин
Погода в день казни	
Нет ни облачка на небе... Блещут главы... ясен день. Ярко в небе светит солнце.	«Был знойный солнечный день» (*2*, 494).
Внешность Разина	
С головы казацкой сбриты Кудри черные...	«В лохмотьях, с выбритой головой» (*2*, 495).

[22] И. Суриков. Стихотворения. «Сов. писатель». Библиотека поэта. Малая серия, М., 1949, стр. 191—194.

Воспоминания Разина

Перед ним былое время
Восстает, как яркий сон.

«Близкие лица товарищей вставали опять перед ним» (2, 496).

Восхождение на помост

Вот и помост перед Стенькой...
Разин бровью не повел,
И наверх он, по ступеням,
Бодрой поступью взошел...

«Он прямо, стараясь держаться свободно, взошел на помост» (2, 495).

Обращение к народу

Поклонился он народу...
«Ты прости, народ крещеный!
Ты прости-прощай, Москва!»

«Прости ты, народ московский! — громко воскликнул он и поклонился на все четыре стороны» (2, 498).

Действие палача

И палач, в рубахе красной,
Высоко взмахнул топор...

«Самсонка в красной рубахе склонился над ним, примерился и взмахнул топором» (2, 499).

Но в отличие от песни Сурикова сцены казни и в связи с ней переживания Разина Злобин передает с внесением целого ряда художественных деталей, характеризующих огромную силу воли, выдержку, глубокий оптимизм вождя революционного крестьянства, его уверенность в правоте и в конечном торжестве начатого дела (2, 485—500).

Очевидно, песней, сложенной в войсках, выступавших против Разина, навеян Злобину образ Марьи (Маши). Всего записано три варианта этой песни. В одном из них героиня называется «девка Машка», в другом — «девка Астраханка», в третьем — просто «Маша».

Трактовка ее образа в песенной традиции не одинакова. В варианте, записанном в Енисейской губернии, Маша выступает в качестве своеобразной наставницы атамана, который заявляет:

Ко всему та девка меня научила,
Научила девка, приучила —
С добрыми молодцами гуляти,
Из огнённых ружей стрелять.[23]

В варианте, записанном в Смоленской губернии, говорится о любовной страсти атамана к «девке Астраханке», которая его «ссушила и живот-сердце сокрушила».[24] И, наконец, в третьем

[23] Народные песни о Степане Разине, № 29, стр. 182.
[24] Там же, № 68, стр. 212.

варианте, впервые напечатанном в сборнике Киреевского, Маша рисуется как изменница:

По бережку Маша ходит,
Шелковым платком машет,
Шелковым платком махала,
Стеньку Разина прельщала.
Стеньку Разина прельстила,
К себе в гости заманила,
За убран стол посадила,
Пивом-медом угостила
И до пьяна напоила,
На кровать спать положила
И начальству объявила.[25]

В результате предательства Степана Разина заковывают в кандалы и сажают «во железную во клетку», из которой он освобождается только с помощью «волшебной силы».

Во всех вариантах героиня прикреплена к Астрахани, и атаман, по его же собственному признанию, никого и ничего не боится, кроме Маши Астраханки.

В романе Злобина так же, как и в песне, героиня носит имя Маши и живет в Астрахани. До известного момента в ее поведении и образе жизни сохраняются черты, запечатленные в одном из вариантов песни (сб. Киреевского): она выступает ярой противницей Разина, намереваясь женскими чарами обольстить, а затем погубить его.

Соприкасается с песней и эпизод встречи красавицы Маши с Разиным на астраханском берегу Волги (*1*, 437), встречи, пробудившей в атамане страстную любовь к стрелецкой вдове (*1*, 455—457). Возможно, что изображение Маши как разгульной «девки Астраханки», которая Разина «в гости заманила» и «до пьяна» «пивом-медом» напоила, натолкнуло писателя на мысль сделать ее прислужницей в корчме.

Вот, пожалуй, и всё, что имеется в этом образе от устной поэзии. Резкий же поворот Маши от жгучей ненависти к Разину — убийце ее мужа — к безумной и всепоглощающей любви к нему есть уже авторский вымысел.

Критика усмотрела, и не без основания, в образе стрелецкой вдовы, интересно задуманном Злобиным, шаблонные черты «роковой» женщины.[26]

Как правило, сами разинские песни или отрывки из них в романе не приводятся, за исключением одного места, где дается

[25] Там же, № 80, стр. 220.

[26] З. Кедрина. Живая история. В кн.: Выдающиеся произведения советской литературы 1951 года. «Сов. писатель», М., 1952, стр. 34—35.

два фрагмента из песни «Ах, туманы вы мои, туманушки»[27] в исполнении Фролки, брата атамана (глава «Хитрость на хитрость» (2, 437—438).

Эх, туманы, вы мои туманушки,
Вы, туманы мои непроглядные,
Как печаль-тоска ненавистные...

Грустная лирическая песнь разинцев еще больше подчеркивала напряженность обстановки, сложившейся от прихода в Когальник-городок «гостей» — домовитых казаков во главе с атаманом Корнилой, с тайной мыслью захватить Разина и его ближайших помощников.

Разин не знал истинной цели прихода «домовитых», но он предчувствовал по их разговорам и поведению на пиру что-то недоброе, скрытое и враждебное. Фрол пел:

Ты взойди, взойди, солнце красное.
Над горой взойди над высокою,
Над дубравушкой над зеленою,
Над урочищем добра молодца...

Окриком Корнилы «Врешь, Фрол! Не ту поешь!» песня на этом обрывается. И это вполне логично, поскольку в последующих словах песни выражается душевное желание, чтобы «красно солнышко» взошло над урочищем Степана Тимофеевича Разина, чтобы оно обогрело «добрых молодцев» — бедных и беглых людей, не воров и не разбойничков, а атамановых «работничков».

Такое изображение в песне Степана Разина и его «добрых молодцев» было Корниле ненавистно. И эту острую непримиримую классовую ненависть Злобин прекрасно передал в эпизоде с песней.

Из разинского фольклора Злобин воспользовался не только песнями, но и преданиями и легендами, многие из которых возникли и бытовали в народе уже в пору разинского движения. К таковым, например, относится легенда о «неуязвимости» Степана Разина и его товарищей, которая уже в 1667 году попадает в донесение кн. Ив. Дашкова царю.[28]

В сборнике А. Н. Лозановой «Песни и сказания о Разине и Пугачеве» приводится ряд народных произведений, в которых повествуется о «неуязвимости» Степана Разина:

«Стреляют в них (в донских казаков, — *Н. Н.*), стреляют, стреляют», — говорится в одном из них. «„Стой-ко-те!“ — кричит

[27] Песни и сказания о Разине и Пугачеве, стр. 53.
[28] А. Н. Попов. Материалы для истории возмущения Стеньки Разина, стр. 23.

его (Разина, — *Н. Н.*) сила. Перестанут стрелять: они снимут с себя одежды, повытряхнут пули и отдадут назад; а сами стрельнут, как „прядь“ делают».[29]

В другом повествуется о том, как на просьбу Разина пропустить его воеводы ответили отказом и «велели палить на него из ружей и из пушек», но, оказывается, Разина «нельзя было донять ничем», «ядра и пули от него отскакивали».[30]

Мотив «неуязвимости» встречается и в других произведениях, а также в песнях. Например, в песне «Что да на матушке на Волге не черным да зачернелось», в которой на приказание черноярского воеводы, чтобы стрельцы собирались, пушкари снаряжались, заряжали бы пушки да стреляли по Стеньке Разину, последний заявляет:

> И вы пороху не теряйте и снарядов не ломайте.
> Меня пулечка не тронет, меня ядрышко не возьмет.[31]

Эту чудесную способность Разина быть неуязвимым, как, впрочем, и другие его необыкновенные способности, которыми он будто бы обладал, — перелетать или переплывать по Волге на кошме, освобождаться из тюрьмы, открывать любой замок, заговаривать змей и пр. — народная фантастика приписывала его чародейству, колдовству, чернокнижию.

Возникновение легенды о «неуязвимости» Разина Злобин связал с Царицыном. Захватив царские струги с хлебным жалованьем казакам Понизовья, караван Степана Разина под государским флагом движется мимо стен Царицына по пути в Астрахань. Царицынский воевода, заранее предупрежденный о приходе «воров», не решается открыть по ним огня, сомневаясь в верности донесения. И только после того как на вопрос «Чей караван?», «чернобородый казак» (Степан Разин) с переднего струга дерзко отвечает: «Мой караван!», воевода кричит:

«— Ворочай назад. Прохода по Волге нету! Из пушек стану палить...

«— А меня не возьмут ни пищали, ни пушки! Себе на беду запалишь! — ответил всё тот же казак.

«— Зелье трави-и! — закричал воевода.

«Пушкари поднесли фитили к запалам...

«Вот тебе и „трави-и“! С шипеньем и свистом, с вонючим дымом порох сгорел, выходя запалами.

«— Ну, постой, воевода! Назад ворочусь — я те бороду выщиплю! — крикнул Степан со струга.

[29] «Песни и сказания о Разине и Пугачеве, стр. 78.
[30] Там же, стр. 80.
[31] Там же, стр. 22.

«Караван миновал Царицын. Паруса, теченье и весла быстро несли суда» (*1*, 286).

Наглядное подтверждение слов Степана Разина о том, что его «ни пищали, ни пушки не возьмут», могло показаться очевидцам, действительно, каким-то невероятным, сверхъестественным событием. Однако случившемуся Злобин дает в романе вполне реальное жизненное объяснение. Оказывается, что перед самым Царицыном на струг к Степану Разину явился Никита Петух и сообщил о своем старом знакомом царицынском «зелейном варщике» Потапе, который «с порохом натворил такое», что «порох шипит и запалом лезет» и что он, Петух, ручается головой за то, что теперь ни одна пушка в городе не выстрелит.

Но народная молва, как описывается в романе, восприняла события под Царицыном иначе, и легенда о «неуязвимости» атамана и о его чародействе полетела по Руси. Она проникла в самые различные слои общества — к стрельцам, посадским, крестьянам, князьям и боярам; распространилась среди самих участников разинского движения и, сбрастая новыми фантастическими подробностями, встречала самое различное к себе отношение. Одни верили ей, другие не верили; одних она зажигала, других заставляла впадать в уныние. Легенда помогала Разину завоевывать авторитет масс и расширять движение на первом этапе его развития (*1*, 293—294). В колдовские чары Разина верит и Марья Стрельчиха. Она убеждена, что атамана можно «извести» только специально приготовленным ею наговорным зельем, все остальные средства, в том числе пуля и сабля, бессильны перед его неуязвимостью.

Выходя целым и невредимым из сложнейших ситуаций, Разин сам готов был во всеуслышание говорить о своей необыкновенно счастливой судьбе и недаром на предупреждающие сигналы есаула Наумова о грозящей опасности со стороны лазутчиков от домовитых казаков, он отвечал: «Ладно, Наумов. Слыхал ты в народе, что пуля меня не берет? Колдун, говорят... И ныне меня ни пуля, ни нож не тронет» (*2*, 213).

Злобин показывает, что Разин не только не верил в свое ведовство, но даже «смеялся над славою колдуна» (*2*, 327), он понимал, что счастье и боевой успех достаются ему не с помощью какой-то таинственной чудесной силы, а умом, опытом, ратной хитростью, расчетом. Так, а не иначе, расценивал блестящую победу атамана над персидским ханом и умный и дальновидный князь Семен Львов.

«Да что же ты, колдун?!» — воскликнул он, узнав от Разина, что тысяча казаков разгромила четырехтысячное войско хана.

«Народ говорит, колдовством воюешь. А ты мне ладом расскажи, как ты хана на море побил».

На это Разин уклончиво и в несколько ироническом тоне отвечал: «Ведь то не наука, князь, — сметка. Как я побил, так тебе не побить: нынче так, назавтра иначе. На каждый случай — свой обычай. А может, и колдовством!» (*1*, 450).

Но легенда о Разине — колдуне и чародее не всегда играла положительную роль в развитии крестьянской войны, и это хорошо показано в романе.

После генерального сражения под Симбирском, когда войска Разина были разгромлены, а он проклят и предан анафеме церковью, как еретик и колдун, легенда приобрела новое звучание. Ее использовала официальная церковь, чтобы запугать народные массы, настроить их против Разина и тем самым отвлечь их от активной революционной борьбы.

Будучи пойманным и прикованным цепью к стене черкасской церкви, где «все время служили молебны, чтобы колдун не мог расковаться и сбросить цепи», и наблюдая, с каким страхом озираются на него казаки, Разин понял, для чего его нужно было объявить колдуном. Он вспомнил о судьбе атаманши Алены из Темников, которую, одолев, тоже «объявили колдуньей и сожгли живьем в срубе».

«От срама и страха творят они нас колдунами», — думал Степан, — «чтобы народ не дерзал восставать. Внушают, что не людскою народной силой биты дворяне и всякие ратные люди, а колдовским ухищрением» (*2*, 446).

И слышит закованный в цепи атаман, как среди казаков идет разговор о том, что Петруха Ходнев «расплавил нательный крест и слил из него пули на колдуна», что Корнила дал распоряжение: назначенным в Москву для сопровождения Степана и Фрола «выдать из войсковой казны серебряных денег для зарядки мушкетов, чтоб колдовская сила была бессильна против их выстрелов» (*2*, 460).

Таким образом, разинский фольклор, тщательно и с любовью изученный и осмысленный писателем, помог ему создать ряд колоритных картин, нарисовать реалистические образы участников крестьянского движения XVII века, прежде всего Степана Разина и его «сынка» Тимошки. Большое место в романе уделено песне как народной, так и литературной по происхождению, — самому поэтическому и характерному материалу во всем разинском цикле. Как правило, используя песни народного происхождения, Злобин не вносит в них каких-либо существенных изменений (за исключением, может быть, песни о «девке-Астраханке»), стараясь сохранить в точности и неприкосновенности их идейную

направленность и образность; в песни литературного происхождения он вносит зачастую значительные коррективы, особенно в содержание и мотивировку поступков и действий персонажей.

В использовании разинских песен и легенд для художественного воспроизведения разинского движения Злобин имел предшественника в лице Чапыгина. Правда, Чапыгин не столь широко и глубоко захватил этот материал и не развернул его с такой силой, богатством и блеском, как это сделал Злобин, но все же новаторство в этой области по праву принадлежит ему. В числе первых советских писателей Чапыгин указал на разинский фольклор как на один из источников «вдохновения и образности» [32] и продемонстрировал образцы его применения.

Отдельные элементы разинского фольклора он использовал при описании походов Разина, например взятия разинцами обманным путем Яика, где слова стрельца, обращенные к голове города: «Там, Иван Кузьмич, работные люди, плотники лезут в город свечу поставить-де да помолиться угодникам — пускать ли?» (245),[33] близки к заявлению самого атамана из народной песни:

> Я приехал к вам не пить, не гулять,
> Не баталище с вами заводить, а святым храмам поклонитися.
> Поклонитися и молебен отслужить.[34]

В двух-трех местах в романе говорится о существовании уже тогда в народе легенды о Разине-чародее, которого «ни сабля, ни пуля не берет», и упоминаются «сынки» атамана. В этом упоминании содержится слабый намек на песню о «сынке» Степана Разина (434).

От устной поэтической традиции идет и такой штрих, как именование Степана Разина в кругу его единомышленников и сочувствующих «батюшкой», а его сына Василием.[35] Близок к народному творчеству и мотив «мертвой головы Степана», которую Ириньице приносит сын Василий, подобно тому как в одной из разинских песен сказочная «птица камская» роняет отруб-

---

[32] Н. К. Пиксанов. Социально-политические судьбы песен о Степане Разине. «Художественный фольклор», I, 1926, стр. 58.

[33] Здесь и далее в скобках указываются страницы романа А. П. Чапыгина «Разин Степан» (ГИХЛ, М., 1950).

[34] Песни и сказания о Разине и Пугачеве, стр. 28.

[35] Имя Василий, по всей вероятности, Чапыгин заимствовал из вариантов песни о сынке Разина, в которой герой на допросе у губернатора заявляет:

> «Мое имячко Василий,
> Стеньки Разина сынок».

(Народные песни о Степане Разине, № 100, стр. 238 и № 102, стр. 239).

ленную «белу рученьку» атамана «со златым перстнем» в Волгу-реку и та выносит ее к его возлюбленной «Стешке-девушке».[36]

Но, используя разинский фольклор, Чапыгин все свое внимание сосредоточивает преимущественно на внешней его стороне. Так, по песням он воспроизводит внешность Разина и его товарищей, расписывает их боевые суда и оружие. Эта погоня за внешней красочностью и эффектом мешает подчас Чапыгину проникнуть в самую сущность народной поэзии и правильно понять образ Степана Разина.

Придерживаясь литературной традиции (Н. И. Костомаров и Д. Н. Садовников), писатель неоправданно преувеличивает такие отрицательные черты в атамане, как безудержная разгульность. Хмельной и буйный, он выступает и в эпизоде с персидской княжной, разработанном Чапыгиным по сюжету песни Садовникова «Из-за острова на стрежень».

Наряду с произведениями разинского цикла, Злобин обильно использует произведения общерусского и отчасти украинского народнопоэтического творчества во всем многообразии его видов и форм.

С первых же страниц романа писатель дает почувствовать, насколько народнопоэтическое творчество пронизывает всю неспокойную казачью жизнь, насколько значительна его роль в классовой и национально-освободительной борьбе, насколько оно важно для становления характеров и выработки направления деятельности людей, в частности Разина. Народнопоэтическое творчество составляет живую ткань произведения, выполненную тонко и изящно, с большим художественным мастерством и вкусом.

Автор повествует, что как-то в разговоре с князем Семеном Львовым Степан Разин бросил реплику: «Ведь нет на Руси людей, кому жить хорошо» (*2*, 120). К такому заключению Разин мог прийти на основе богатых собственных жизненных наблюдений и опыта. Ведь о жизни и быте русских людей он мог судить не только по родной станице Зимовейской, берегам Дона и Волги и не только по рассказам других. Широкое и всестороннее ознакомление с Русью, с жизнью самых различных слоев ее населе-

---

[36] Народные песни о Степане Разине, № 54, стр. 200. Вопрос об использовании в романе Чапыгина «Разин Степан» как разинского, так и фольклора вообще подробно рассмотрен в диссертации Н. Н. Боголюбовой. См. Н. Н. Боголюбова. Из истории советского исторического романа 20-х годов (роман А. П. Чапыгина «Разин Степан»). Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Л., 1953.

ния — от царя до последнего ярыжки — произошло у него в ранней молодости, когда он пешком отправился в Соловецкий монастырь (Соловки) на богомолье.

Ни исторические материалы, ни народные предания не излагают подробности этого далекого путешествия. В повести Д. Мордовцева «За чьи грехи?» хождение Разина в Соловки также упоминается бегло и лишь для того, чтобы привести будущего атамана на беседу с сосланным на Север протопопом Аввакумом и тем самым как бы подчеркнуть духовное родство разинского движения и старообрядческого раскола.

Совсем иное мы наблюдаем у Злобина. Путешествие Разина в Соловки он описывает с большими подробностями, шаг за шагом (*1*, 44—101), стараясь, с одной стороны, раскрыть потрясающие картины русской социальной действительности, с другой — показать, как эта действительность влияет на формирование молодого Разина.

Для разрешения поставленной творческой задачи писатель привлек известные мотивы русского сказочного эпоса — о поисках правды, счастья, своей доли, наиболее рельефно выраженные в сказке «Правда и Кривда».[37]

Сюжет русской традиционной сказки, в рамках которой описывается путешествие Разина на богомолье, Злобин, возможно, воспринял в какой-то мере через поэму Некрасова «Кому на Руси жить хорошо?». Так же, как создателю гениальной поэмы, сказочный сюжет позволил автору «Степана Разина» воспроизвести в широком плане реалистические картины русской действительности и посредством столкновения героя с самыми различными представителями населения (крестьянами, купцами, духовенством и др.) раскрыть взаимоотношение и борьбу классов.

Молодой Разин жадно и настойчиво ищет социальной правды; ее также ищут и герои народной сказки и мужики поэмы Некрасова. Но в народной сказке правда трактуется слишком абстрактно, отвлеченно и противоречиво, тогда как в поэме Некрасова и в романе Злобина она — в революционной борьбе трудового народа с эксплуататорами.

В самом рассказе о путешествии Степана, о встречах с различными людьми, о виденном и слышанном им — немало фольклорных мотивов и эпизодов. Степан спрашивает встреченного мужика о причинах его бедности, и тот отвечает ему, что «на землю грех пенять», «земля добрая», да вот «отколь напастись? Помещичья глотка широка: туды все влезет... Гляди, — заключил хозяин и,

---

[37] А. Н. Афанасьев. Народные русские сказки, т. I. Изд. «Academia», М., 1936, № 115.

подсучив порты, показал Степану черные икры обеих ног. — Две недели палками били, чтоб недоимку собрать — три рубли... Так и били, покуда корову не продал.

«— Худое житье! — сказал Стенька.

«— Не радостна жизнь, а жить надо... робят растить... Корову я продал, за прошлый год недоимку отдал помещику, да и то не сполна, еще за мной два рубля. Хлеб соберу, рубль отдам, а с другим рублем и опять не управлюсь... К весне мне сызнова на правеж, под палки... Вот так и живем!» (*1*, 45—46).

И по содержанию и по простоте формы приведенный отрывок очень напоминает народную сказку из сборника Ф. П. Господарева «Государский сын», в которой герой отправляется «по деревням, по простым мужикам» узнавать, что такое горе. Подобно Степану, он учится пахать землю сохой («Теперь ты научи меня пахать», — просит он крестьянина), а на вопрос: «Что есть за горе на свете?» — выслушивает от мужика такие ответы: «Как же, молодой человек, не горе? У самих хлеба не хватает, а государь подати сбирает; себе не остается ничего, а ему дай. Вот тут и горе...».[38] Или: «Как не горе? Мужику кругом горе! Государь налоги требует, а помещики тоже. Надо свое сработать, помещику пригон отслужить. Себе три дня и помещику три дня. Вот тут и горе, что мужику и отдохнуть некогда».[39]

На берегу Белого моря Разин встречается и живет некоторое время со стариком-рыболовом. Старец рассказывает ему «притчи» и «басенки» собственного сочинения, сложенные по типу народнопоэтических произведений (*1*, 84—86).

Старец рассказывает Степану о «зрячем воже» Иване Болотникове, который «на всю Русь костер зажигал» и в рати которого он сражался за «великую правду», чтоб «всяк на земле был всякому равен».

Простые, но мудрые и смелые рассказы старца захватывают Степана, возбуждают в нем «непонятную тревогу» и вызывают желание высвободить накопившиеся силы. Он рвется на Дон, к деятельности.

Правдоискательство в романе не замыкается рамками этого сюжета. Оно — лейтмотив всего повествования: о правде говорят и страстно мечтают, правду ищут и за правду самоотверженно борются в романе многие люди из народа. Однако, как показывает писатель, правда понималась ими различно. Да и Степан Разин не всегда одинаково понимал, что такое правда. Сначала он, как и

---

[38] Сказки Ф. П. Господарева. Госиздат К.-Ф. ССР, Петрозаводск, 1941, стр. 113.

[39] Там же, стр. 122.

его отец Тимофей Разя и брат Иван, ратовал за «казацкую правду»; временами ему мерещилось, что нет «краше правды» в донской станице, в родном гнезде, где «хлебушком теплым да яблоком пахнет» (*1*, 505); долгое время он верил в «царскую правду», которая для него сливалась с «правдой народной». Только перед казнью Степан окончательно осознал, что «правда царская» и «правда боярская», с которой он страстно боролся, — одно и то же, и что на свете есть одна-единственная правда — это правда народная.

Вера в конечное торжество народной правды придает Степану огромную моральную силу. Глубоким оптимизмом веет от его последнего размышления: «Шел за правду. Помру — песни сложат казаки. Поедут в поход — запоют, и я заживу, как словно бы на коне между ними» (*2*, 497).

Заимствуя мотив «правдоискательства» из русского фольклора, Злобин тем самым отразил одну из типических сторон русской национальной жизни.

Писатель показывает, что решающее и определяющее влияние на развитие Разина, воплотившего лучшие передовые черты русского национального характера XVII в., оказала живая русская действительность. Вместе с тем большое значение Злобин придает и идеологическому фактору, прежде всего фольклору — единственно доступной для широких масс того времени «художественной литературе», в которой с наибольшей силой и полнотой выразились многовековые свободолюбивые мечты, чаяния и ожидания трудового народа.

В создании индивидуальных типических образов, образа народа, в изображении различных сторон русской жизни и быта XVII века Злобин часто прибегает к средствам народной поэзии.

К тому же прибегал в свое время и Чапыгин.

Вспомним, например, его Степана Разина, наделенного замечательной чуткостью к народному языку и поэзии, умеющего спеть и повеселиться, послушать песни и сказки; деда Вологженина, талантливого народного сказителя, «играющего» бывальщины и песни-импровизации о восстании Разина и рассказывающего атаману забавные антиклерикальные сказки; старика-юродивого Григория, пересыпающего свою речь пословицами и поговорками, присловиями и «складными» словами; мужественную и нежную Ириньицу, возлюбленную атамана, с ее грустными песнями, раскрывающими сердечную драму героини, и др.

Фольклор привлекался Чапыгиным не только для обрисовки положительных типов романа и создания картин народного быта (например, свадьбы на Дону с ее обрядностью и песнями), но и

при обрисовке отрицательных персонажей, при изображении быта «верхов».

В прямой связи с жизнью, с социальной средой дан в романе Корней Яковлев (Ходнев), хитрый и коварный враг трудового казачества и семьи Разиных. Естественно, что постоянное общение станичного атамана с народными массами наложило сильный отпечаток на его язык. Корней любит к слову вставить пословицу или поговорку, он знает народные, в том числе украинские, песни и сам поет их.

Пословицы и поговорки, употребляемые представителями боярства и духовенства — Кивриным, Морозовым, Прозоровским и другими, вполне характеризуют этих людей, их нравы, взаимоотношения, указывают на острые сословные разногласия между ними.

В «Разине Степане» Чапыгин проявил себя замечательным мастером изображения массовых народных сцен. Волнение толпы, ее мысли, чувства, настроения и переживания, ее социальные устремления он передает через отдельные реплики, раздающиеся в самой толпе, в которых меткое народное слово, пословица, поговорка играют существенную роль. Афористичность языка помогает художнику с еще большей силой оттенить и заострить ведущие и типические черты в том или ином социальном явлении или образе.

Народные песни и песни-стилизации Чапыгин использует в романе в основном для истолкования идейно-политического смысла того или иного события и для раскрытия характеров, поведения и настроения героев.

Более того, народные песни, будучи творческим достижением широких масс и, естественно, выражая их чувства, мысли, настроения, являются для художника (наряду с другими видами фольклора) одним из средств создания собирательного образа народа.

В привлечении народнопоэтического творчества для художественной разработки темы разинского движения Злобин идет по пути Чапыгина. Это не значит, конечно, что автор «Степана Разина» подражает своему предшественнику. Творческая практика и Чапыгина и Злобина выражает лишь общую тенденцию развития русской классической и советской литературы (особенно исторического романа), испытывает на себе плодотворное воздействие художественных принципов М. Горького.

Злобину в большей степени, чем Чапыгину, удалось создать реалистический образ Степана Разина, раскрыть в нем типические черты национального характера.

Воплощая лучшие свойства русского народа, Степан Разин Злобина предстает перед читателем былинным богатырем, наделенным огромной физической силой, талантом, красотой и прекрасными душевными качествами. Под его «богатырской несокрушимой тяжестью» валится на пол Иван (*1*, 193); «богатырской рукой» он трясет за плечо московского посланца боярина Евдокимова (*1*, 564); за его «богатырскими взмахами» топора наблюдает старик-рыбак (*1*, 91).

Богатырем представляется в романе Разин Степан и некоторым наиболее дальновидным и умным классовым его врагам, например думному дьяку Алмазу Ивановичу, который, видя в нем воплощение таланта и «силищи» русского народа, в глубоком раздумье невольно повторяет слова былины об Илье Муромце:

Кабы столб стоял на пупе земли,
Да кольцо на столбу железное,
Ухватился бы я за тое кольцо,
Повернул вокруг землю-матушку! . .
(*1*, 381).

Злобин рисует Разина плоть от плоти и кость от кости русским человеком как по рождению и воспитанию, так и по складу своего ума и характера, поведению, образу мышления, восприятию и познанию окружающей действительности.

В этой обрисовке героя одно из важных мест занимает народнопоэтическое творчество.

Уже первые страницы романа говорят о том, как глубоко и прочно входят в сознание подростка Степана образы и мотивы народной поэзии. Они во многом способствуют организации его жизненного опыта и выработке определенных отношений к различным явлениям действительности и к людям.

Боготворя крестного Корнилу Ходнева, войскового атамана и представителя домовитых казаков, он, однако, начинает понимать, что за напускной добротой и щедростью Корнилы скрывается нечто другое. И вот уже в голове Степана для сравнения с крестным всплывает образ хитрой лисы из народной сказки, и он задорно думает: «Хитрый, лиса-лисович-боярский хвост!» (*1*, 26).

Молодых казаков, которых Степан мечтает собрать для того, чтобы прийти на помощь батьке, бьющемуся вместе с запорожцами против ляхов, он сравнивает с песенными соколами.

Хорошо знакома Разину и популярная волшебная сказка о Бабе-яге. Так, читатель узнает, что в путешествии на богомолье «первую встречную соху, первую борону на яровой борозде Степан осмотрел, как сказочную небылицу, словно увидел въявь

ступу бабы-яги» (*1*, 44), что Прасковья, которая притесняет сиротку Алену, будущую жену Степана, — «ведьма», «прямо яга» (слова Разина)[40] (*1*, 98).

В последующих частях романа Степан Разин в общении с людьми и в своих размышлениях также обращается к народной поэзии. Он, например, свою невесту русокосую красавицу Алену называет ласково «Королевна-Дубравна» (*1*, 127—128); близкими к мотивам народной лирической песни являются его высказывания о посаженных яблоньках, которые зацветут весной, «как девчонки будут стоять хороводом: пели-пели, кружились-кружились, да вдруг опустили руки и стали. Глядят себе в небо, и каждая думкой своей занята, и примолкли...» (*1*, 131); трогательна и естественна его любовь к «колыбайкам», распеваемым женой над засыпающим сыном Гришаткой (*1*, 162); горяча и патриотична мечта Степана о возвращении России Азова, в котором лет сорок назад сидели казаки в «великом осадном сиденье», о чем поет старинная песня, известная всему Дону, и о чем Тимофей Разя, участник сиденья, не раз рассказывал своим сыновьям (*1*, 182).

Злобин наделяет речь Разина пословицами и поговорками, чисто народными, меткими и образными выражениями, вроде следующих: «Назад в гнездо две тысячи казаков на насест не посадишь — не куры» (*1*, 258); «Свычен смотреть в станичный горшок, кашевар шелудивый» (*1*, 263); «Из одной надежи не сшить одежи» (*1*, 339); «С бою взято не свято: ... Весь Дон растрясу и Корнилу согну в дугу» (*1*, 428); «По боярской пословице: „старая хлеб-соль — до нового снега“» (*1*, 448); «Народ говорит: „В бою князь народу брат, а дома мужицкий кат!“» (*1*, 449); «Кабы на хмель не мороз, он бы до неба дорос» (*1*, 463); «Где надо крякни да денежкой брякни — купцы чего хочешь привезут» (*1*, 530); «Был, был „тихий“ (Дон, — *Н. Н.*), ан мы тут шуму тебе (Корниле, — *Н. Н.*) натворили! .. Да то не шум, атаман, а шум-то еще впереди!» (*1*, 565); «Сам замесил — сам и выхлебал» (*2*, 104); «Осерчала соколиха на сокола да ушла на насест к петуху» (*2*, 193); «Города брать — не лапти плесть» (2, 218); «Не был бы Стенька в застенке, быть бы вам всем (т. е. палачам-боярам, дворянам, дьякам, — *Н. Н.*) под Стенькой!» (*2*, 469).

Несравненно больше места, чем Чапыгин, Злобин уделил изображению Разина в «домашней», обычной обстановке, где он выступает как семьянин, нежный и любящий отец, супруг и

[40] В другое время бабой-ягой он назовет мамку персидской княжны: «Брысь, чертовка поганая, баба-яга» (*1*, 497).

товарищ, человек, которому совсем не чужды земные страсти, который умеет и погрустить и повеселиться от души. Показывая своего героя не только в плане общественном, но и личном, Злобин создает обаятельный образ, полный жизненной правды и убедительности.

В главе «Красная горка» описывается венчание в Кагальнике Тимошки Кошачьи Усы и Насти Черноярки «старинным донским обычаем», без церкви и попов. Перед тем как обвести молодых вокруг куста цветущей черемухи, Разин «первый могучим голосом загремел величальную:

Князюшке Тимошеньке слава!
Атаману Тимофею слава!
Слава, слава, слава со княгиней.
С Настенькой, пригожей атаманшей!».

(*1*, 553).

Здесь же на свадьбе под крики одобрения и восхищения собравшихся гостей «батька», предавшись молодецкому веселью, играет в горелки с девчатами, а потом, подойдя «плавной казацкой походочкой» к Алене Никитичне и поклонившись ей, «так и сяк» стал выманивать ее из круга.

«И как прежняя „Королевна-Дубравна", помела она цветным подолом по траве, усмехнулась, сложила руки, уронила ресницы на щеки, чуть-чуть повела плечом и вдруг подарила своего атамана таким сияющим взглядом, от которого вспыхнул он весь по-старому и пошел кружиться, как восемнадцатилетний плясун, на ходу скинув с плеч кафтан, об колено ударил шапкой и с присвистом полетел за лебедью присядкой, присядкой да колесом» (*1*, 556).

В богатой одаренной натуре Разина Злобин оттеняет и такую специфическую национальную черту, как «лукавый русский ум, столь наклонный к иронии, столь простодушный в своем лукавстве».[41]

«Жара, князь Семен. А ныне я не купался. Тепла ли вода?» — насмешливо спрашивает, например, он своего побежденного противника, стольника князя Львова, сброшенного во время боя в Волгу и извлеченного оттуда разинцами (*2*, 117).

Не только при боевом успехе, но и при поражении, в неминуемой беде, перед казнью шуткой и иронией старается Разин отделаться от назойливых тяжелых мыслей, поддерживая бодрость духа в самом себе и в товарищах.

Для раскрытия душевного состояния плененного Разина, совершающего под конвоем врагов свой прощальный путь по Дону,

[41] В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. V, Изд. Акад. Наук СССР, М., 1954, стр. 668.

писатель использует один из излюбленных приемов народной поэзии — обращение героя к неодушевленным предметами и явлениям природы, как к одушевленным и сочувствующим.

Брошенный под палубку челна с закованными в цепи руками, с кляпом во рту, с колодою на ногах, Разин думает: «Дон, родной мой, казацкая сила, неси поскорее! Чуешь, кого ты несешь? Чуй, донская вода, выноси меня к воле!..» (*2*, 461).

Народнопоэтические элементы привлекаются Злобиным и для изображения родных и близких Разина, его товарищей по оружию, скрытых и явных его врагов.

Вот Алена Никитична — родная сестра Сергея Кривого. На Дон ее привел из-под Переяславля-Рязанского Степан, когда возвращался с «богомолья». Семья Разиных приютила девочку-сиротку, и вскоре она стала невестой, а затем женою Степана. Образ Алены, полный душевной теплоты, большого чувства и естественной простоты, во многом вырос из народной лирической песни. Алена отличалась величаво-спокойной красотой («Королевна-Дубравна» звал ее Разин) и прекрасными душевными качествами русских женщин, которые так высоко ценит народ. Она была скромна и застенчива, нежна, верна и предана до самопожертвования мужу и детям.

«Сиротно, скушно мне, Аннушка», — трогательно признавалась она «большухе», когда впервые после женитьбы Степан надолго отлучился из дома в дальний поход, — «как вечер придет — не могу: кукушкой плакать готова» (*1*, 148).

Разговор о крупных победах мужа в Персии несказанно радует Алену. Теперь для нее «он был уже словно и не казак, а какой-то сказочный великан Вертидуб или Свернигора, про которого еще мать Алены рассказывала ей сказки» (*1*, 503).

А когда до нее долетели слухи о том, что Степан хочет жениться на кизилбашской царевне, она не поверила, «но сама затаила заботу, в задумчивости то и дело напевая про себя тоскливую песню про „былиночку, сиротинушку", которая стоит над рекой.

Над рекой стоит
Да в реку глядит.
Дал мне бог красы,
Сиротиночке...
А кому краса
Моя надобна?!

пела Алена и не раз повторяла последние, самые печальные слова:

А кому краса
Моя надобна?!».

(*1*, 504).

К популярному песенному мотиву обращается Алена и в ту памятную тревожную ночь, когда томимая предчувствием недоброй вести с поля боя под Симбирском, она выходит во двор Кагальницкого городка и слышит отдаленное «одинокое ржание» с того берега. «Алене представился брошенный конь под седлом, который несется по полю, ищет своего казака, а казак лежит на земле без дыхания, раскинув мертвые руки» (*2*, 367).

К фольклорным средствам прибегает писатель и при создании таких образов, как Василий Ус, дальновидный и проницательный «мужицкий вож», который, подобно атаману Кудеяру,[42] распознает в пришедшем к нему под видом рязанского мужичка Степана Разина (*2*, 45—46); Михайла Харитонов, богатырской силы человек, вырастающий из забитого и покорного крестьянина-раба вотчины князя Никиты Одоевского в одного из активных предводителей восставших крестьян и сторонников Разина; атаманша Алена из Темников, сознательно и беззаветно отдавшая себя революционной борьбе народа и в то же время не до конца освободившаяся от некоторых предрассудков крестьянских масс, например веры в «колдовской заговор от пуль», который притом она сама составила и распространяла среди своих единомышленников (*2*, 388—389).

Из представителей боевого окружения Разина четко выписан есаул Иван Черноярец, решительный и храбрый казак, неразлучный товарищ и друг атамана, веселый и находчивый, готовый в разговоре всегда вставить пословицу или поговорку, острое словцо.

Судьба Ивана Черноярца трагична. Возвратившись из опасной вылазки за хлебом и пресной водой для гибнущих от голода и жажды разинцев на одном из пустынных персидских островов, он, сраженный ядовитой вражеской стрелой, умирает. Перед кончиной Иван высказывает атаману свои сокровенные мечты:

«— Голова горит, а сердце холодное стало. Кончусь, должно быть, Степан, не осилю яду... А мне бы жить! На Дон бы мне воротиться, к моей Серафиме, к Настюше... да вместе с тобой державу казачью строить... Вольный край... Как в бабкиной сказке про остров Буян, на коем всяк всякому равен... Остров... Буян... Яблоки золотые, вишенье, как самоцветные каменья... а люди живут князьям неподвластно...

---

[42] В. А. Тонков. Фольклор Воронежской области. Воронеж, 1949, стр. 63.

«— Вот ты и постой кончаться-то, — убеждал Степан. — Мне ведь как без тебя-то казачью державу ладить?! На Дон воротимся, сковырнем старшину, Волгу, Яик и Запороги с собой подымем... Вот будет остров Буян!

«— Темниц там нету и татей... По правде живут... — лепетал Иван» (1, 405).[43]

В образах Тимошки Кошачьи усы, Черноярца, Сергея Кривого, Фрола Минаева и других писатель показал сторонников Разина, которые, вопреки утверждениям буржуазных литераторов и историков, хорошо осознавали социальную направленность своей борьбы, видели ее конечные цели, а не слепо шли за атаманом ради буйства, озорства и грабежа. Вместе с тем, в словах Черноярца, в его представлении о сказочном острове Буяне, как о некоем прообразе государства будущего, раскрывается незрелость и утопичность мечты трудового казачества, расплывчатость его социальных идеалов и устремлений.

Внешне простодушным, общительным и обходительным, а на самом деле человеком себе на уме, хитрым и лукавым выведен в романе Корнила Яковлев. Чтобы сохранить свое положение войскового атамана, он, с одной стороны, сглаживает остроту взаимоотношений широких казацких масс с московским правительством и боярами, с другой, — пользуясь покровительством влиятельных лиц при царском дворе, оттесняет на второй план своих соперников из числа домовитых казаков.

Одной из сильных сторон Корнилы, позволяющей ему свободно вступать в контакт с широкими кругами казачества и удерживать свой авторитет, является всестороннее знание им казацкой жизни, людей, местных обычаев, народного языка и поэтического творчества.

Мы видим Корнилу тяжелого и важного в боевом доспехе, на темногнедом коне, в походе. Вместе с другими казаками он «удало» подпевает «густым и звучным, как медь, голосом» песнь «Как со черна-черна, братцы, ерика...» (*1*. 123). Атаман любит «складное» слово, пословицу, поговорку, присловие. Выслушав смелый ответ Алены и бросив реплику «Шустра на язык», Корнила спрашивает ее: «Сергею сестренка? — Сестра. — Шустра сестра! — подхватил атаман и сам засмеялся складному слову» (1, 151). Объясняя азовскому мурзе, почему казаки решили «маленько проучить» ногайцев, Корнила говорит: «Мыслили дурни, что мы на войне, да полезли в казацкие земли, ан государь казаков отпустил из Польши... И наско-

[43] Ср. сказку бабки Ариши о Буян-острове (Ст. Злобин. Остров Буян. Изд. газ. «Псковская правда», Псков, 1953, стр. 55 и 172).

чила коза на капусту...» (*1*, 184). А на вопрос того же мурзы, много ли добычи достали казаки, тонко отвечает: «Я загадку люблю загадывать... Сколь овечек я тебе подарю — у меня останется вдвое, а сколько коней я тебе подарю — у меня останется впятеро больше, а сколько я добыл, ты сам сосчитай» (*1*, 184).

Когда в лице «богатея» Фрола Минаева вскрывается замаскированный агент Разина, Корнила отзывается на это словами: «Хитрей самого Степана, собака! Поддел он нас всех, дураков, как сома на свиную печенку», и досадливо добавляет любимую приговорочку Фрола: «„Золотко", чертов сын, переметчик проклятый» (*1*, 516).

Пословичный характер носят и другие изречения атамана. Например: «Хоть он (т. е. атаман Ерема Клин, — *Н. Н.*) и умен, а две головы всегда лучше» (*1*, 170); «Дурацкий язык без привязи — как бешеный пес на воле» (*1*, 353); «Рыбка попалась мне не простая, а золотое перо» (*1*, 383); «Смелому и горох хлебать» (*1*, 540); «Бережоного бог бережет» (*2*, 208); «Ты яму другому не рой. Бывает, и сам в нее попадешь!» (*2*, 436).

Как не трудно заметить, Корней Яковлев (Ходнев) в обрисовке Чапыгина и Злобина имеет много схожих черт. Причину этого надо прежде всего искать в исторической литературе, послужившей общим источником для обоих писателей.[44]

Яркая речевая характеристика таких лиц из враждебного Разину лагеря, как старшинская вдова Глухариха, купец Шорин, дьяк Алмаз Иванович, Прокоп и другие, тоже дается писателем с привлечением большого количества пословиц и поговорок, идиоматических выражений и образных слов из богатейшего родника русского народнопоэтического творчества.

В романе, изображающем определенный исторический отрезок времени, насыщенный бурными событиями, исключительное место отводится песням: их поют станичная молодежь, Степан Разин, его жена Алена, брат Фрол-гусельник, монахи, купец-муравейщик, молодые и пожилые казаки, крестьяне, войсковой атаман Корнила, «молодцы» купца Шорина, боевые товарищи и соратники Разина, стрельцы, думный дьяк Алмаз Иванович, гребцы, мужчины и женщины... Песня сопровождает человека в мирной жизни и в боевой обстановке — на привалах, в часы затишья, на стругах и на конях в походе, у костров на отдыхе, в радости и горе. Поют казацкие русские и украинские песни —

---

[44] Н. И. Костомаров. Бунт Стеньки Разина. «Отечественные записки». 1858. №№ 11 и 12.

любовно-лирические, исторические, былины, скоморошьи-шуточные, свадебно-величальные.

Зачастую автор совсем не раскрывает, что за песня поется, ограничиваясь указаниями: «весело пели» (*1*, 124), «со всех стругов слышался смех, песни, гудели бубны» (*1*, 432), «он ((Степан, — *Н. Н.*) пел вместе с другими» (*1*, 455), «Хмель начал ходить по берегу песней и пляской» (*1*, 480), «громкая песнь разлилась над просторами Волги» (*1*, 490), «Песни в работе звенели» (*1*, 520) и т. д. Иногда автор дает лишь намек на содержание песни: казаки под окнами станичного атамана «выкрикивали бранные речи по адресу Корнилы, московских бояр и распевали насмешливые, озорные песни» (*1*, 26), или: «Монахи всем скопом пели разгульные, пьяные песни» (*1*, 68); «Измена пела, как прочие, удалую казацкую песню» (*1*, 208) и пр. В других случаях автор приводит сами народные песни или фрагменты из них: «Зять на теще капусту возил» (*1*, 76), «Широта, широта поднебесная» (*1*, 351),[45] «Эх, туманы, вы мои туманушки» (*2*, 437) и др.

Некоторые из песен талантливо сочинены самим автором в духе народной поэзии. Например: «Как со черна-черна, братцы, ерика» (*1*, 123), «Имал рыбак рыбу» (*1*, 331), «Над рекой стоит» (*1*, 504), «Князюшке Тимошеньке слава!» (*1*, 553).

Вообще песенных текстов в романе Злобина сравнительно с романом Чапыгина немного, что объясняется спецификой художественных приемов и индивидуальными особенностями писателей. Там, где Злобину, например, достаточно сказать, что такую-то песнь пели, Чапыгин, как правило, приводит самую песню, ибо без этого у него тускнеет психологический рисунок, создаваемый исключительно средствами диалога и описанием внешних действий и поступков героев. У Злобина же душевный мир героев его произведения раскрывается путем анализа, путем внутренней характеристики образа, и потому содержание песни является для писателя сугубо подсобным средством, к которому он может прибегать, а может обойтись и без него — в зависимости от обстоятельств.

При изображении массовых сцен Злобин, подобно Чапыгину, большое место отводит меткому народному слову, пословице и поговорке.

---

[45] Известный запев былины о Соловье Будимировиче (см.: Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым. Гослитиздат, 1938, № 1, стр. 1), который в романе исполняется гребцами Разина как хоровая песня.

«Воеводы лютуют, конец свой чуют», — вмешиваются, например, голоса из толпы, когда Разин, возвратившись в Астрахань из Персии, узнает от одной матери, что ее сына (да и не только его!) воевода Прозоровский без вины бросил в тюрьму (*1*, 441); «Добралась и пчелка до меду, не все-то людям!»; «Терпи, палач, воеводой станешь!» — таковы насмешливые реплики стрелков при наказании казаками ненавистного астраханского палача (*1*, 486); толпа казаков резко реагирует на нарушение всегдашнего донского порядка, когда шествие в Черкасске на круг возглавляют не есаулы с брусем и бунчуком, а московский посланец дворянин Евдокимов: «Залез „буки" наперед „аза!"»; «Дурака за стол, он и ноги на стол» (*1*, 561) и др.

Как в массовых сценах, так и в отдельных диалогах действующих лиц Злобин далеко не всегда приводит пословицы и поговорки, заимствованные непосредственно из народного репертуара; чаще всего он подает их в творчески переработанном виде.

В романе масса афористических выражений, искусно созданных самим писателем на основе народного пословично-поговорочного материала.

И здесь Чапыгин и Злобин придерживаются единого творческого метода — метода М. Горького, который учил писателей «сжимать слова, как пальцы в кулак».[46]

Роман «Степан Разин» в значительной степени написан на языковом материале фольклора. Народнопоэтическое творчество, донесшее до нас элементы речевой культуры отдаленного прошлого, дало возможность писателю создать реалистический языковой колорит изображаемой эпохи.

Живая народная речь, а не «архаический язык документа» XVII века, «законсервированный канцелярской традицией в мертвую формулу», от которого автор отказался уже при создании первых своих крупных произведений, лежит в основе и романа «Степан Разин».

Вглядываясь в название частей и многочисленных глав «Степана Разина», мы видим, что большинство их построено на народной этимологии и образах из народных сказок, преданий, легенд, былин, песен, пословиц и поговорок: части — «Орленок» (*I*), «Гулевой атаман» (*III*), «Богатырская поступь» (*V*), «Москва зашаталась» (*VI*); главы — «Батька крестный», «Баламута», «Казак и царь», «Ратные трубы», «Королевна-Ду-

[46] М. Горький, Собрание сочинений в 30 томах, т. 24, Гослитиздат, М., 1953, стр. 493.

бравна», «За казацкую правду», «Московский богатый гость», «Топор и плаха», «Послов — как грибов», «Казацкая присуха», «Мирская молва», «Кабы столб стоял на пупе земли», «Воеводский гость», «Заморская птаха», «Буянский остров», «Шум на Тихом Дону», «Разинский сынок», «Утес на Волге», «Черное сердце», «Сарынь на кичку» и др.

Авторская речь так же, как и речь персонажей романа, в значительной мере базируется на устном народном творчестве, преимущественно на русской сказке. О «хоромах» московской торговки квасом говорится, как об избушке «на курьих ножках» (*1*, 48); на Дон идет голытьба и отчаянные головы, «У кого ни кола, ни двора, только сабля да шапка» (*1*, 229); казацкий уклад не является для Яицкого городка «далекой, неведомой сказкой» (*1*, 314); боярин решает «убить разом двух зайцев» (*1*, 540); старая казацкая поговорка гласит: «пеший — не воин» (*2*, 63); прежде чем вступить в бой, Разин решает «пощупать броду» (*2*, 241); «Он (Степан, — *Н. Н.*) понимал, что битый им воевода (Баратынский, — *Н. Н.*) стоит дороже небитого» (*2*, 300); «нежная красота» мнимого царевича Алексея изображается традиционной формулой «ни в сказке сказать, ни пером описать» (*2*, 380); «как по щучьему веленью» открывается перед глазами Разина широкая степь (*2*, 394) и т. д.

Все сравнения в авторском тексте, как правило, не выходят за рамки представлений описываемой социальной среды и эпохи и потому не отличаются чем-либо существенным от сравнений, употребляемых персонажами произведения. Например: «Тогда воеводы смогли бы взять казаков, как цыплят» (*1*, 327); «И вдруг туман засветился словно бы весь изнутри, засеребрился и стал улетать легкими волокнистыми клочками, как козья шерсть» (*1*, 347); «Теперь уж не усидишь без людей, как в берлоге» (*1*, 358); «Их (казаков, — *Н. Н.*) можно было просто связать и бросить, как кур в лапшу» (*1*, 414) и др.

Несомненно, в работе над языком Злобин добился больших успехов, избежав нарочитой перегрузки произведения архаическими терминами и выражениями, характерными для романа Чапыгина. Простота и выразительность авторской речи и речи персонажей дались ему благодаря вдумчивой и серьезной учебе языку и стилю у классиков русской литературы и русского народнопоэтического творчества, в частности у сказки.

П. С. ВЫХОДЦЕВ

А. ТВАРДОВСКИЙ И НАРОДНОПОЭТИЧЕСКОЕ ТВОРЧЕСТВО

Связи поэзии А. Твардовского с устным народным творчеством глубоки и многосторонни. Своеобразный путь, каким идет Твардовский к освоению художественного опыта широких народных масс, в значительной мере определяет и оригинальность творческого лица поэта.

Твардовский с детства воспитывался на произведениях устного народного творчества. На Смоленщине, богатой народными песнями, легендами, сказками, обрядовым фольклором и т. п., Твардовский часто слышал живое народное поэтическое слово.

Наряду с образцами русской классической литературы произведения устного народного творчества были с детства неотъемлемой частью духовной жизни будущего поэта. Их воздействие сказалось потом на поэзии Твардовского. Народное творчество помогло Твардовскому глубже понять и отобразить некоторые стороны современной народной жизни, черты русского национального характера. Значительное воздействие оказала русская народная поэзия на формирование стиля поэта, выработку стиха. Твардовский сам, например, рассказывает в автобиографии, что после того, как он сделал вывод, что его поэма «Путь к социализму» (1931) — не поэзия, а «проза», «езда со спущенными вожжами»,[1] он обратился именно к устному народному творчеству. «Новые возможности погрезились мне в организации стиха из его элементов, входящих в живую речь, — из оборотов и ритмов пословицы, поговорки, присказки» (*1*, 10). Он написал вторую поэму — «Вступление» (1932),

[1] А. Твардовский. Стихотворения и поэмы в двух томах, т. 1, Стихотворения. Гослитиздат, М., 1951, стр. 10. В дальнейшем цитируется по этому изданию с обозначением тома курсивом, страницы — прямым шрифтом.

стремясь реализовать эти возможности. А значительно позже Твардовский прямо указывает, что глава «Смерть и воин» в поэме «Василий Теркин» в стихотворном смысле «„образовалась“ из строчек старинной песни о солдате».[2]

У Твардовского постоянный, устойчивый интерес к народному творчеству, он использует многие его виды — песни, сказки, плачи, былины, пословицы, загадки. При этом фольклор входит в поэзию Твардовского не отдельными мотивами, сюжетами, образами и т. п., а всей совокупностью своих особенностей, начиная с главного — народности содержания — и кончая целым рядом художественных приемов.

Для Твардовского народная поэзия представляет собой живой, постоянно развивающийся творческий процесс. Вот почему поэт часто обращается к советскому фольклору. Так, например, он переводит песни народов СССР;[3] создает большое количество песен и частушек специально для хора им. Пятницкого;[4] на основании услышанной им и записанной в период Отечественной войны от крестьян деревни Чернава Курской области легенды о победе под Москвой Твардовский пишет одно из лучших своих произведений начала Великой Отечественной войны — «Балладу о Москве» (*1*, 22). Но особенно глубока связь Твардовского с современным фольклором в его поэмах. Достаточно напомнить признание самого поэта о том, что «„Василий Теркин“ вышел из той полуфольклорной современной „стихии“, которую составляют газетный и стенгазетный фельетон, репертуар эстрады, частушка, шуточная песня, раек и т. п.».[5]

Благодаря тому, что Твардовский всегда тесно связан с современностью, находится в непосредственно близком общении с народными массами и сам является активным участником их борьбы, он глубоко познал думы и чувства народа, выраженные в его поэтическом творчестве, органически слил с ними свои мысли и переживания и правдиво выразил их в своих произведениях. Поэтому элементы народного творчества так органичны в его поэзии. Нельзя, например, себе представить возможность написания поэмы «Страна Муравия», поэтическая форма которой как бы непосредственно вырастает из

[2] А. Твардовский. Как был написан «Василий Теркин». «Сов. писатель», М., 1952, стр. 30.

[3] Специально для сборника «Творчество народов СССР» (М., 1937) Твардовский перевел ряд народных песен с украинского, белорусского, армянского, черкесского. Они собраны в сборнике поэта «Дорога» (М., 1938).

[4] См. в кн.: Русские песни. Тексты песен, исполняемых Государственным русским народным хором им. Пятницкого. Изд. «Искусство», М.—Л., 1944.

[5] «Новый мир», 1951, № 11, стр. 228.

народной поэзии, без активнейшего участия ее автора в повседневной народной борьбе за победу коллективизации в советской деревне 30-х годов. «Книга про бойца», так щедро и так органически вобравшая богатство народной фразеологии — пословицы, загадки, поговорки, присказки, прибаутки — и народного юмора, могла появиться только в результате тесного и непосредственного общения ее создателя с народными массами.

Своим творчеством Твардовский еще раз показал, какие неограниченные возможности для изображения современности заложены в фольклоре. Устное народное творчество оказало влияние на литературные взгляды поэта. Выступая, например, на Всесоюзном совещании молодых писателей в 1947 году, Твардовский говорил, что одной из важнейших особенностей подлинной поэзии является демократичность, ее способность «выходить» к массовому читателю. Творцами такой поэзии он называет Пушкина и Некрасова, а на Западе — Бернса, Беранже, Гейне, произведения которых десятками живут, бытуют в народе, заучиваются наизусть. Твардовский вообще считает, что «периоды подъема в развитии поэзии знаменуются наибольшей способностью поэтического материала проникать в устный обиход народа».[6]

Постоянное, настойчивое стремление самого Твардовского удовлетворять своими произведениями потребности самых широких народных масс (возведенное им в творческий принцип) определило и исключительную чуткость поэта к восприятию народного творчества. И все же до сих пор связи творчества Твардовского с устной народной поэзией остаются почти не изученными. Только в статье Л. Шептаева и А. Филатовой[7] рассматривается отношение фольклора к поэзии Твардовского в целом, хотя решается вопрос неглубоко. В большинстве же статей о творчестве Твардовского (П. Рощина и Е. Аксеновой,[8] И. Гринберга,[9] Т. Бесединой[10] и др.) мы находим лишь отдельные, иногда очень интересные, конкретные наблюдения над

[6] А. Твардовский. Поэзия и народ. «Молодой большевик», 1947, № 4, стр. 33.

[7] Л. Шептаев и А. Филатова. А. Твардовский и народная лирика. В кн.: Русская советская поэзия и народное творчество. «Сов. Писатель», Л., 1955.

[8] П. Рощин и Е. Аксенова. Художественное мастерство А. Твардовского в поэме «Василий Теркин». «Литература в школе», 1953, № 5.

[9] И. Гринберг. Александр Твардовский. (К тридцатилетию советской литературы). «Звезда», 1947, № 2.

[10] Т. А. Беседина. О некрасовских традициях в творчестве М. Исаковского и А. Твардовского. «Ученые записки Вологодского Гос. педагогического института им. В. М. Молотова», т. 7, филологический, Вологда, 1950.

характером использования Твардовским пословиц, поговорок, фольклорных мотивов, отдельных образов. Многие критики, писавшие о Твардовском, справедливо, например, отмечали близость сюжета поэмы «Страна Муравия» к сказочным сюжетам. И. Гринберг высказал правильную мысль о том, что в создании образа Василия Теркина «Твардовский отправляется от принципов реалистической, обобщающей символики образов народной поэзии...».[11] Но эта мысль осталась неразвитой и неподкрепленной. Никто из исследователей не поставил по-настоящему вопрос о месте фольклора в поэзии Твардовского, о близости его творческих принципов и поэтического стиля в целом к народной поэзии. Между тем, именно в этом состоят и особенности использования Твардовским народного творчества и своеобразие его поэзии вообще — в первую очередь своеобразие его поэм.

В настоящей статье делается попытка на материале трех главных поэм Твардовского рассмотреть те основные особенности его поэзии, которые сближают ее с народным творчеством и которые оформились в значительной мере под влиянием последнего. Речь идет о своеобразии созданных поэтом русских национальных типов советских людей, об особенностях его поэм как эпических жанров поэзии и об обогащении поэтического языка. Другие вопросы будут затронуты лишь частично.

А. Твардовский ведет «счет своим писаниям» (*1*, 10) со «Страны Муравии». И это имеет известные основания. Здесь впервые раскрылось ярко и оригинально поэтическое дарование Твардовского. В поэме «Страна Муравия» поэт нашел «свой голос». Больше того: в работе над этой поэмой Твардовский, по его словам, открыл для себя на основе изучения классической литературы и прежде всего произведений Некрасова, возможности и пути использования народного творчества, и это «открытие» сыграло решающую роль в дальнейшем развитии творческой индивидуальности поэта.

До 1934 года, т. е. до начала работы над «Страной Муравией», отношение Твардовского к фольклору ничем не отличалось от отношения многих других начинающих поэтов. Народное творчество для Твардовского в его самых первых литера-

---

[11] И. Гринберг, ук. соч., стр. 172.

турных опытах (поэма «Путь к социализму») почти полностью оставалось в стороне. Самое большее, на что решался молодой поэт, — это включить в текст некоторые пословицы и поговорки, да и то включение это было более механическим, чем органическим. Пословица почти не несла художественной функции, как бы теряла свою афористичность, ритмическую слаженность.

В следующей своей поэме — «Вступление» (1932) — Твардовский делает более смелую разведку в область устного народного творчества. Он более удачно и широко использует пословицы и поговорки, вводит прибаутку («Трамбамбулиха к обедне шла...»). А главное — здесь поэт впервые пытается освоить принцип организации поэтического материала на основе ритмов пословиц, поговорок, присказок.

Но и здесь поэт еще слишком упрощенно подошел к фольклору. Не всегда удачно в поэме прямое использование пословиц, поговорок, загадок и т. п.

В ряде случаев в поэме «Вступление» Твардовскому удается более успешно использовать отдельные произведения устного народного творчества для раскрытия внутреннего мира героя.

Однако ни в своих ранних поэмах, ни в других произведениях тех лет (до «Страны Муравии») поэт еще не нашел своего угла зрения на народное творчество, который позволит ему увидеть основные черты поэтической системы народного творчества. Только по мере все более глубокого овладения принципами реалистического изображения действительности, Твардовский приходил к пониманию всей важности и ценности широкого обращения к устному народному творчеству, которое в свою очередь способствовало быстрейшему его росту как поэта.

Создавая типические характеры, Твардовский выделяет, подчеркивает в них прежде всего общенародные, общенациональные особенности. При этом «общенациональное» («русское») синонимично в его поэзии «общенародному» (в смысле «трудовому»). Главными героями в с е х произведений поэта являются рядовые советские труженики, поэт стремится раскрыть самые общераспространенные их черты. Национальное своеобразие поэзии Твардовского проявляется и в содержании созданных им образов, и в приемах и средствах их характеристики.

Было бы неверно думать, что Твардовский «конструирует» свои образы на основе старого фольклора, исходя из каких-то «извечных», абстрактных категорий общенационального. Поэт создает свои произведения только на современном материале, запечатлевает движущуюся жизнь. В его произведениях мы не встретим героев или событий, принадлежащих историческому прошлому. Твардовский всегда был тесно связан с современной,

развивающейся действительностью и стремился художественно запечатлеть наиболее существенные ее стороны.

Поэтому и образы, созданные им, особенно эпические образы, глубоко правдиво раскрывают типические национальные черты характера русского *советского* человека на определенном историческом этапе (Моргунок, Теркин, Сивцовы).

Устное народное творчество помогает Твардовскому понять особенности некоторых сторон русского национального характера и накладывает отпечаток как на творческие принципы поэта, так и на трактовку отдельных черт героев.

Созданные Твардовским образы деда Данилы (ему посвящен большой цикл стихов), Моргунка, Василия Теркина и некоторые другие наделены — с точки зрения «строгой реальности» — рядом неестественных, анекдотических черт и поступков. Но читатель этого почти не замечает, настолько жизненно-конкретными, ощутимыми предстают их образы перед нами.

В цикле стихов про деда Данилу (образ, взятый поэтом из украинского фольклора) есть стихотворение «Как Данила помирал», рисующее эпизод, вряд ли возможный в жизни: плотник Данила, которому минуло 105 лет, рассердившись на детей, советовавших ему отдохнуть от работы, сколотил себе гроб и лег в него. Собрались соседи, вспоминают разные эпизоды жизни Данилы, сожалеют о нем. Не вытерпел дед:

Не желаю ваш постылый
Слушать разговор.
На леса! — кричит Данила, —
Дайте мне топор! . .

(*I*, 75).

Конечно, стихотворение, как и весь цикл, юмористическое, и юмор этот — от народного анекдота. Не случайно затем в годы Отечественной войны герой займет наряду с другими полуфольклорными образами (Иваном Гвоздевым, Гришей Танкиным и др.) уголок юмора фронтовой газеты и совершит ряд чудесных, почти фантастических подвигов.

Еще более реален Моргунок. По самому замыслу поэта он должен воплотить черты целой социальной группы. Моргунок имеет приметы крестьянина-середняка конца 20—начала 30-х годов (поэт очень хорошо передал его растерянность перед социалистическим укладом хозяйства, его стремление хоть как-нибудь удержаться на «своем» клочке земли, его трудолюбие и т. д.). Вместе с тем он во многом напоминает героев народной сказки. В образе его мышления многое идет от народной фанта-

стики, в том числе и представление о сказочной счастливой Муравии. Его мечты и поиски сродни героям многочисленных сказок.

Близки народной фантастике и некоторые эпизоды повести, связанные с характеристикой этого образа. Таков, например, эпизод, когда Моргунок многие километры тянет на себе телегу, и ряд других.

Образ попа в поэме также дан в народносатирической окраске. Мастерски используя народные присловья, прибаутку и т. п., Твардовский сумел показать его именно таким, каким его рисует народ в сказках и анекдотах — с чувством морального превосходства трудового человека. Отсюда юмор, нередко переходящий в сатиру.[12]

Тот же народнопоэтический колорит заметен, хотя и в меньшей степени, и в других образах поэмы, в частности в образе молодого тракториста, который отдельными своими чертами напоминает образ тракториста советских частушек и песен 20—начала 30-х годов.

Еще более интересно и сложно обстоит дело с образом Василия Теркина. Здесь почти отсутствуют внешние приметы «фольклорности». Поэт идет по пути более глубокого использования народного творчества в раскрытии характера, его национального своеобразия. Образ Теркина, как справедливо говорят в письмах к поэту многочисленные читатели-воины, создан «целиком из тех самых мыслей, которыми живет и думает каждый из нас в дни войны».[13] Это подлинно реалистический образ, воплощающий лучшие качества советского народа. Но и в нем многие черты идут безусловно от фольклора.

Образ солдата в русском народном творчестве имеет ряд определенных устойчивых черт — выносливость, терпение, всепобеждающий юмор, находчивость; солдат обязательно мастер на все руки — умелец. Глубокое знание народного творчества помогло поэту лучше понять качества советского воина, которые он и воплотил в образе Теркина. Твардовский, безусловно, видел все эти качества, их проявления в жизни и в работе над образом шел прежде всего от действительности. Но отстоявшиеся в течение столетий и отраженные в устном творчестве народные представления об основных чертах русского человека своеобразно преломились и в образе Теркина как типе глубоко национальном. Приведем лишь один пример.

---

[12] М. Котов в статье «Высокая простота» («Октябрь», 1954, № 4) показал, как Твардовский с этой целью переосмыслил русскую «Камаринскую».

[13] Письмо старшего сержанта П. Д. Конькова. Архив А. Твардовского.

Во многих народных сказках труд выступает как высокое искусство [14] и как средство испытания героя, его умения, мастерства, сноровки.

Такому испытанию подверг Твардовский своего героя в главе «Два солдата», где Теркин чинит старикам часы и точит пилу. Конечно, эта вполне реальная ситуация могла быть подсказана прежде всего жизнью. Но весь эпизод передается в полушутливой форме, нарисован в светлых, радостных тонах, и сам труд Теркина необычен, полусказочен, герой легко, как бы обладая каким-то волшебным свойством, необычным умением, делает почти невозможное. Никудышная пила, с которой опытный хозяин, старый дед ничего поделать не может, в руках Теркина сразу же становится «лучше новой».

Посмотреть — и то отрадно:
Завалящая пила
Так-то ладно, так-то складно
У него в руках прошла.
Обернулась — и готово.
— На-ко, дед, бери, смотри.
Будет резать лучше новой,
Зря инструмент не кори.

(2, 131).

То же — с часами. Они стоят еще «с той войны», т. е. около трех десятков лет. Заржавели, «паутинами пружины пауки обволокли». Но стоило только прикоснуться к ним Теркину, как совершается «чудо»:

Осмотрев часы детально, —
Все ж часы, а не пила, —
Мастер тихо и печально
Посвистел:
— Плохи дела...
Но куда-то шильцем сунул,
Что-то высмотрел в пыли,
Внутрь куда-то дунул, плюнул, —
Что ты думаешь — пошли!

(2, 131—132).

Здесь вполне реальный случай окрашен в какой-то полусказочный колорит. И от этого образ только выигрывает: перед нами не просто человек, любящий труд, умеющий помочь людям, — это русский умелец, живая душа, мастер, художник. И это сближает героя с многочисленными образами русских

[14] См., например, в «Народных русских сказках» А. Н. Афанасьева: «Три копеечки», «Морской царь», «Василиса Премудрая», «Буренушка», «Золушка», «Дочь и падчерица» и др.

умельцев — волшебников труда, созданными в легендах и сказках.

В поэме «Дом у дороги» влияния фольклора в изображении советских людей внешне уже совсем не заметно. В ряде случаев поэт раскрывает в поэме народные черты жизни, нравов, обычаев, как бы «в унисон» устному народнопоэтическому творчеству (разумеется, исходя из новых исторических условий). Отсюда при чтении — ощущение чего-то близкого, уже знакомого, которое появляется, когда читаешь произведение Твардовского. Но «следы» фольклора можно обнаружить только путем специальных разысканий. Их трудно установить и главным образом потому, что поэт нигде не отталкивается от конкретного произведения фольклора, но передает самый дух народного творчества, запечатлевшего явления, подобные тем, какие изображаются в поэме.

Приведем пример того, как Твардовский в изображении характера русских советских людей опирается на традиции народного творчества.

В народных плачах, раскрывающих терпение, выносливость русского народа, реалистически правдиво говорится о трудностях жизни вдовы-крестьянки, которой тяжело одной вести хозяйство. Часто ее жалобы на свое вдовье положение передаются через изображение одинокого женского труда.

Пришла весна красная,
Выезжают все люди добрые
На работушку на тяжелую —
У меня-то, горегорькия,
Нет милова ладушки...
А придет страда сенокосная —
И затупится коса моя булатная...
И тогда-то, горегорькая,
Сéду я под ракитов куст.
Помяну-то я, горегорькая,
Свово мила ладушку:
Затупилась у меня-то коса да булатная
Не по старому да не попрежнему...
А как был бы ты, милый ладушко,
Ты направил бы мне косу булатную
По-старому, да попрежнему...[15]

При описании трудностей в жизни жены-солдатки Анны Сивцовой, оставшейся с «гурьбой» малышей, Твардовский не мог пройти мимо этих мотивов русского народного творчества. Не случайно здесь возникают и поэтические образы, присущие

[15] Пермский сборник. Повременное издание, книжка вторая, М., 1860, стр. 130.

произведениям народного творчества. Сивцов, «не доведя прокоса», ушел на войну. Но

Не умолкая, тот же звук,
Щемящий звон лопатки,
В труде, во сне тревожил слух
Твоей жене-солдатке.

Он сердце ей насквозь изжег
Тоскою неизжитой,
Когда косила тот лужок
Сама косой небитой.

Слепили слезы ей глаза,
Палила душу жалость.
Не та коса, не та роса,
Не та трава, казалось...
(2, 257).

Почти аналогичная ситуация: одинокий тяжелый труд, воспоминание в связи с этим о муже... И, пожалуй, только этой традиционной связью можно объяснить, что в качестве орудия труда выступает в поэме не современная сельскохозяйственная машина, а коса. Критики, упрекавшие поэта в том, что он будто бы отходит здесь от правды жизни, не поняли, что для Твардовского здесь важно было ввести именно этот традиционный образ, как символ крестьянского труда, потому что вся структура поэмы и образов требовали этого.

В описании мотивов поступков и в самих действиях героев автор постоянно дает читателю почувствовать, что это советские люди с высоким политическим сознанием, пониманием смысла великих исторических событий.

Таким образом, Твардовский, изображая нашу современность, советских людей, широко использует мотивы, образы, ситуации, близкие устному народному творчеству; народное творчество служит одним из источников познания и более глубокого раскрытия типических черт русского национального характера, уклада жизни. Почти во всех произведениях Твардовского, особенно в поэмах, отражены обычаи, нравы, особенности быта русского народа. Многие черты русского советского человека (сметливость, выносливость, сноровка, упорство, удаль) раскрываются в духе народного поэтического творчества. В то же время Твардовский всегда умеет показать новый характер проявления этих традиционных качеств русского народа в поведении советских людей. Советский патриотизм и социалистический гуманизм, коммунистическая идейность усиливают эти национальные черты.

Еще более существенно то, что народное творчество оказало воздействие на самые принципы типизации в поэзии Твардовского.

В русской классической и советской литературе есть прекрасные образцы умелого использования различных элементов устного народного творчества в раскрытии характера русского человека. Достаточно напомнить гениальную «Песню про купца Калашникова» М. Ю. Лермонтова, некоторые произведения такого блестящего знатока русской истории и русского народного творчества, как А. Н. Толстой, или такого народного поэта, как В. В. Маяковский, и другие произведения прошлой и современной литературы. Однако на творчество этих писателей в целом фольклор оказал влияние лишь отдельными своими сторонами. У Твардовского традиции устной народной поэзии сказались на всей образной и стилевой системе его поэзии, на приемах и методе художественного обобщения жизненных явлений. Здесь Твардовский стоит ближе всего к Некрасову.

На первый взгляд может показаться странным утверждение, что Твардовский — поэт XX века, художник социалистического реализма, изображающий современную социалистическую действительность, в создании народных характеров нашей эпохи отталкивается в значительной мере от принципов создания образа в устном народном творчестве. На самом же деле это так.

Созданные Твардовским образы Василия Теркина, Моргунка, Анны Сивцовой, деда Данилы и других не только имеют отдельные черты, близкие героям народной сказки, лирической песни, былины, шутки, анекдота, легенды и т. п., как это мы видели выше. Вся структура этих образов в своей основе близка структуре образов народного творчества.

М. Горький говорил о том, что типы, созданные народом — «наиболее глубокие и яркие, художественно совершенные», — представляют собой гармоническое сочетание «рацио и интуицио», мысли и чувства и что сочетание это составляет отличительную черту героев народного творчества, возможную «лишь при непосредственном участии создателя в творческой работе действительности, в борьбе за обновление жизни».[16] Это, безусловно, отражается на способе типизации, а также на художественной структуре произведений народного творчества.

Своеобразие типизации в устном народном творчестве требует еще специального изучения, но думается, что такие особен-

[16] М. Горький. Собрание сочинений в 30 томах, т. 27, Гослитиздат, М., 1953, стр. 305.

ности основных образов в народном творчестве, как их идеальность (а по отношению к отрицательным образам крайняя степень заострения низменных черт), собирательность, отсутствие ярко выраженных личных черт портрета, устойчивость эпитетов, метафор, сравнений, их характеризующих, обязательное изображение героя только через действие, через подвиг и т. д. — все это определяется своеобразием эпического народного творчества в целом.

В каждом отдельном случае рассказчик не ставит перед собой задачи дать полную характеристику своего героя. В его сознании сюжет сказки или былины — лишь один из эпизодов жизни героя. И потому сказочник как бы предполагает, что с героем уже знакомы по другим многочисленным сказкам о подвигах героя. Поэтому же для сказочника нет необходимости рисовать определенный портрет его.

Черты характера сказочного и особенно былинного героя, его поступки нередко носят символически-обобщающий смысл.

Не следует отождествлять структуру образа былин и сказок. Для многих сказок характерна завершенность образов. В былине, как правило, нет «конца» и «начала». Однако эта особенность присуща и сказкам о наиболее популярных героях. Таковы циклы о солдате, об Иванушке-дурачке. В этих циклах каждая сказка дополняет другую. В целом образ вырисовывается лишь на основе ряда сказок о нем. В каждой отдельно взятой сказке или былине образ, в отличие от литературного, лишен неповторимых черт.

Так, в былинах богатырский облик героев вырисовывается прежде всего через описание такого действия, которое выделяет его из среды всех остальных: Микула Селянинович одной рукой выдергивает из земли соху, чего не может сделать вся дружина Вольги; Илья Муромец легко одолевает Идолище поганое или Соловья-разбойника, которые своею силой наводят ужас на всех и т. п.

Если же характеризуются внешность или другие стороны облика героя, то самыми общими определениями, постоянными эпитетами: ловкий, сильный, храбрый и т. д. Даже там, где, казалось, следовало обязательно ожидать описания портрета, характеристика дается как бы через восприятие действия героя. Вот, например, Добрыня возвращается после долгого отсутствия; дома его никто, даже мать, не узнает: так он изменился. Но как об этом говорится в былине?

Приехал Добрыня на свой широкий двор,
И не узнала его матушка родимая.
Нельзя признать Добрынюшку Никитьевича:

Едучись детина во чистом поле,
Стоючись детина под сырым дубом,
Истаскалися де платья цветные,
Издержалася вся золота казна,
Испошил де кафтаны все звериные:
Шапка, сапоги, все звериные.[17]

Таким образом, портрет героя опять-таки дан через действие, и не как конкретный, «личный» портрет.

При этом необходимо помнить, что как в действиях героев, так и в их мыслях и переживаниях народ как бы выражает свой коллективный опыт. М. Горький писал, что народ, «создавая эпическую личность, наделял ее всей мощью коллективной психики».[18] Образ этот всегда собирателен, он воплощает качества народа.

В этой же связи находится и бессмертие героя, о котором так часто прямо и говорится. Илье Муромцу калики перехожие говорят:

Будешь ты, Илья, великий богатырь,
И смерть тобе на бою не писана....[19]

Наконец, идеальность героя — одна из существенных черт народного творчества вообще (Илья Муромец, Добрыня, Микула, Василиса Премудрая, Иванушка и др.). Эту особенность можно понять лишь как стремление народа выразить в этих образах свои чаяния. С этим связано и то, что имя героя в сказке нередко употребляется не как собственное имя, а как нарицательное и служит лишь «обозначением» героя определенных, уже отстоявшихся черт характера, отражающих определенные устойчивые качества народа; поэтому-то эти имена и «кочуют» из одной сказки в другую; поэтому-то герой и не может действовать в сказке в противоположность тем представлениям, которые уже сложились о нем у народа.

В то же время герой эпического произведения устного народного творчества воспринимается как живой, реальный образ. Это достигается благодаря тому, что в его поступках глубоко правдиво и увлекательно раскрываются черты, свойственные широким слоям народа.

Кроме того, здесь большую роль играет способ раскрытия характера героя, форма выражения отношений рассказчика к нему. Положительный герой сказки и прежде всего наиболее

[17] Песни, собранные П. Н. Рыбниковым, ч. III. Петрозаводск, 1864, № 16. (В дальнейшем: Рыбников).
[18] А. М. Горький, Собрание сочинений, т. 24, стр. 26.
[19] Рыбников, ч. I, М., 1861, стр. 34.

популярные герои — Иванушка, солдат — всегда рисуются в таких дружеских тонах, повествование о нем ведется в такой непринужденной форме, что герой сразу вызывает у слушателя чувство доверия, душевной расположенности, выступает перед ним более жизненно убедительным. При этом, как правило, он не сразу раскрывается перед слушателем. Обычно вначале он выступает неказистым, незаметным, очень обыкновенным. И только потом вырисовывается его благородный облик. Все это помогает сделать произведение увлекательным. Правда, в былине образ строится несколько по-иному, чем в сказке. Однако существенных отличий принципы типизации в сказке и в былине не имеют.

Твардовского интересуют переломные моменты жизни советского народа. В основе каждой его поэмы лежит не какой-либо частный эпизод, не судьба отдельной личности, а явления большого исторического масштаба. А это определяет и творческий метод поэта — стремление к созданию синтетических образов.

Уже в «Стране Муравии» Твардовский, впервые для себя обнаружив возможность творческого использования некоторых художественных принципов народного творчества, сумел именно благодаря этому талантливо раскрыть и историческую значимость происходящих в деревне тех лет процессов, чего не удавалось ему сделать двумя-тремя годами раньше, в поэмах «Путь к социализму» и «Вступление». В «Стране Муравии» Твардовский, опираясь на опыт Некрасова, показал пример творческого усвоения такого существенного для народной поэзии принципа, как принцип реалистической условности, широкого использования в сюжете и построении образов фантастики, аллегории.

Мы уже видели, что в образе Моргунка многое от героя народной сказки. Твардовский не дает развернутой характеристики образа. Его интересует одна главная черта в облике Моргунка — отношение к тому, что определяло основное содержание эпохи, — отношение к колхозному строительству; только эта одна сторона в характере героя детально и прослеживается в поэме. Твардовский не говорит почти ничего о прошлом Моргунка, мы не видим портрета героя, его неповторимо личных, индивидуальных примет, только ему присущей манеры держаться, говорить и т. п. Прием выделения и заострения лишь одной, но самой существенной черты героя, очень характерный в частности для былин, позволяет Твардовскому наделять образ такими поступками и чертами, которые, хотя и невозможны для отдельного конкретного человека, правдиво пере-

дают сущность целой социальной группы людей. Твардовский смело включает реалистический образ в сказочный символический сюжет поисков счастья (но не абстрактного, а конкретного — счастья труженика-крестьянина в условиях решительной ломки старого мира) и тем самым придает и образу, и всей поэме в целом большой обобщающий смысл. Содержание поэмы, важность и значительность ее проблематики, глубина решения поставленных вопросов, благодаря умелому использованию художественных народнопоэтических средств, делают поэму гораздо значительнее, чем просто произведение о крестьянине-единоличнике. Образ Моргунка не только правдиво выражает черты крестьянина-середняка 30-х годов, но воплощает в себе столкновение двух противоположных сил — индивидуализма и коллективизма. Поэма развенчивает иллюзорность индивидуалистического счастья, утверждает победу социалистического сознания.

В работе над образом Василия Теркина Твардовский еще смелее вторгается в стихию устного народного творчества и достигает еще бо́льших результатов.

Если в образе Моргунка поэт типизировал черты определенной социальной группы людей, то Василий Теркин, по замыслу автора, должен воплощать народный русский национальный характер. Твардовский стремился так показать рядового советского воина, одного из многомиллионной армии простых и скромных тружеников войны, чтобы обобщить в нем основные качества народа, наиболее существенные, устойчивые, распространенные черты русского советского человека. В то же время по своей художественной структуре образ Теркина не похож на образы таких произведений, как «Повесть о настоящем человеке», «Молодая гвардия», «Зоя», «Сын», «Русские люди», на многие и многие другие образы, выражающие тоже типические черты советских людей. Теркин — фигура синтетическая. Только в этом смысле следует понимать утверждение самого Твардовского, что «Василий Теркин, каким он является в книге, — лицо вымышленное от начала до конца, плод воображения, создание фантазии».[20]

Этим объясняется и стремление поэта написать книгу *про бойца*, то есть про народ. Отсюда — и отсутствие в поэме индивидуальной биографии героя; и то, что Теркин намеренно лишен поэтом отрицательных черт; и, наконец, своеобразие эволюции героя.

---

[20] «Новый мир», 1951, № 11, стр. 205

Решение создать именно такой собирательный тип созревало у Твардовского постепенно в процессе работы над поэмой; образ Теркина как образ нарицательный, обобщающий черты народных масс, угадывался поэтом, с одной стороны, под влиянием развивающихся событий, под воздействием и при участии многочисленных рядовых читателей, а, с другой, — благодаря все более глубокому проникновению поэта в сущность и своеобразие художественных типов, создаваемых самим народом. Поэтому уже сам процесс создания образа Теркина в этом отношении весьма поучителен.

Нельзя, во-первых, забывать, что «родословная» героя поэмы в известной мере ведет к лубочному, фельетонному, полуфольклорному образу Васи Теркина — героя отдела юмора фронтовой газеты «На страже родины» — удачливого, неунывающего бойца, совершающего необыкновенные сказочные подвиги. И хотя образ Василия Теркина — образ по существу совершенно новый, некоторые стороны фельетонного образа Теркина предвосхитили черты героя поэмы; этот фельетонный образ связан с героем поэмы своей интимно-задушевной и даже несколько фамильярной интонацией. В поэме сохранилась та же установка на широчайшую доступность. Для героя поэмы характерна та же внешняя непритязательность. Василию Теркину передался и несколько «озорной», «сатирический» нрав его газетного предшественника.

Но главное состоит в том, что осталась прежней такая особенность обобщения, как собирательность, «всеобщность». Образ Василия Теркина можно рассматривать как возведенный на огромную высоту реалистического искусства образ Васи Теркина. И не только Васи Теркина. В период боев в Финляндии и особенно в период Великой Отечественной войны по образцу Васи Теркина создавались коллективами поэтов образы Васи Гранаткина, Гриши Танкина, Ивана Гвоздева, Деда Данилы и др. Активным участником в создании образа Ивана Гвоздева, как и Васи Теркина в период финской кампании, был сам Твардовский; он же был творцом образа Деда Данилы.

Все эти персонажи создавались путем своеобразной стилизации под былинно-сказочных богатырей, на реалистическое обобщение авторы не претендовали, но их герои пользовались огромным успехом среди солдат. Как справедливо замечает Твардовский, солдаты обычно начинали читать фронтовую газету с последней страницы — с уголка юмора. Этот успех вызван «потребностью солдатской души позабавиться чем-то таким, что хотя и не соответствует суровой действительности военных будней, но что в то же время как-то облекает именно их, а не

отвлеченно-сказочный материал, в почти-что сказочные формы».[21]

Успех этих образов объясняется ещё и тем, что они на близком жизненном материале воскрешали в памяти простых людей дорогие для них с детства образы богатырей русских былин и сказок — всегда деятельных, не останавливающихся ни перед какими препятствиями, не унывающих в любых трудностях. Людям, находившимся в тяжелых условиях фронтовой жизни, эти черты героев были особенно близки.

Твардовский тонко подметил источник популярности этих образов, уловил потребность солдатской души. Но он в то же время правильно понял, что все эти фельетонные герои нарочито упрощены (например, образ Фомы Смыслова у С. Кирсанова), они не вполне соответствуют культурному, политическому и эстетическому уровню читателя периода Великой Отечественной войны и потому не могут стать подлинно народными.

И вот, не выключая, так сказать, этот образ из той народной стихии, в которой он стал близким и понятным широким солдатским массам, Твардовский сделал смелую, новаторскую попытку поднять этот образ на высоту подлинного искусства, пользуясь во многом теми же приемами изображения, что и в народной сказке и в фельетоне, развивая их.

И результат оказался непредвиденным даже для самого поэта. Как уже отмечалось, Твардовский вначале думал просто нарисовать «фронтовую биографию» одного из рядовых представителей народных масс. Так была написана первая часть поэмы (Теркин воюет, ранен, возвращается в строй). На этом поэт решил было завершить поэму. Но именно тот путь, который избрал Твардовский в создании образа, — путь раскрытия возможностей народнопоэтических принципов в создании национальных типов — оказался наиболее плодотворным. Теркин быстро стал образом нарицательным. Читатель принял его как своего, давно любимого и близкого героя. Посыпались бесчисленные письма автору. Твардовский продолжил работу. Читатель активно вмешивался в творческий процесс, подсказывал поэту пути и средства раскрытия героя, возможные сюжетные линии, особенности характера героя и т. п. Шел как бы коллективный творческий процесс. Твардовский позже признавался, что он не является единственным автором Теркина, что он лишь вложил в его создание свою долю. Это замечание совершенно справедливо. И не потому, что Твардовский обяза-

[21] А. Твардовский. Ответ читателям «Василия Теркина». «Новый мир», 1951, № 11, стр. 208.

тельно использовал конкретные советы своих читателей, а потому, что он верно угадывал, благодаря тесному общению с массовым читателем, тот принцип, по которому создается народом его герой. И Теркин стал выражением народных черт, воплощением ведущих качеств народа: смелости, бесстрашия, оптимизма, высокого патриотического чувства, гуманизма, осознания своей силы и непобедимости, так полно раскрывающихся в действиях, мыслях и чувствах героя, в его неиссякаемом, подлинно народном юморе. Образ Теркина стал образцом, примером для подражания, идеалом, на который равнялись, к которому стремились живые, реальные герои войны. Об этом свидетельствуют сотни писем поэту от рядовых участников войны.

Сама возможность участия широких читательских масс в судьбе Теркина, активного их вмешательства в творческий процесс его создания предполагала какие-то своеобразные черты героя, не похожего, видимо, на обычные литературные типы. Эти своеобразные черты были связаны фольклорной основой образа.[22]

Теркин сознательно лишен Твардовским отрицательных черт. Поэт не мог поступить иначе, потому что он поставил перед собой задачу нарисовать не отдельно взятого героя, а синтезировать в образе определенные черты народа. Это, впрочем, относится и ко всем другим эпическим образам Твардовского. Даже такой образ, как Анна Сивцова, в создании которого (в отличие, например, от Моргунка и Теркина) Твардовский совершенно не пользуется стилистическими и иными, внешне заметными художественными средствами народного твор-

[22] Письма читателей к другим советским писателям носят несколько иной характер (см. кн.: Писатели в Отечественной войне 1941—1945 гг. Письма читателей. Составил П. Шамес, Гослитмузей, М., 1946, 136 стр.). В них выражается восхищение силой, правдивостью образов и произведения в целом, высказывается искренняя благодарность художнику, отмечается большое воспитательное значение и т. п. Но образ в основном остается для них литературным образом. Теркин же нередко воспринимается как непосредственное выражение чувств, мыслей, переживаний и описание поступков реально живущего, воюющего солдата. В письмах читателей в редакции газет и журналов, в которых печаталась поэма, нередко ставилось под сомнение, что Твардовский является автором ее, что это — псевдоним самого «живого» солдата Теркина, потому что, дескать, невозможно, чтобы «кто-то другой» — писатель — мог так глубоко, правдиво и доступно раскрыть душу солдата. Причины этой наивной, но высоко ценимой поэтом (см. «Новый мир», 1951, № 11, стр. 204) точки зрения, выразила читательница Людмила Бугаева: «У Василия Теркина такая эмоция всех человеческих радостей и горестей, которая заставляет забывать, что имеешь дело с книжным героем, и кажется, что в этот момент стоит перед тобой подлинный Василий Теркин и говорит, улыбаясь, с тобой» (архив А. Твардовского).

чества, — этот образ чрезвычайно близок положительным образам женщины русского фольклора.

Обстоятельства, в которых раскрывается образ Анны Сивцовой, отражают реальные события жизни советских людей, чью счастливую, мирную жизнь нарушило нападение фашистских захватчиков. Но в самом этом образе, как и в образе Василия Теркина, поэт подчеркивает «всеобщность», собирательность его. Анна Сивцова — тип *идеальной* жены и матери, как он сложился в народном представлении, запечатлен в народном творчестве. Поэт не развертывает образ в конкретно-бытовом плане, когда, например, необходимо показывать различные стороны повседневной жизни, частные детали, трудности, а быть может, и ошибки — в воспитании детей, в отношении к мужу и т. п. Даже там, где автор показывает Анну с бытовой стороны, героиня характеризуется в самых общих (идеальных) чертах: она создает в доме «жилье, уют, порядок», она нежно любит своих детей и мужа, она выносliва и внутренне несгибаема в несчастье, и т. д.

Особенно примечателен в этом отношении, конечно, Василий Теркин. Если проследить, хотя бы по материалам фронтовых газет, процесс создания образа, то видно, как он вбирал в себя по крупицам распространенные черты реальных героев Отечественной войны и героев периода боев с белофиннами. Но ни одного из героев этих нельзя назвать прообразом Теркина. Твардовский идет не от какой-либо конкретной личности, а в первую очередь от общенародного представления о русском солдате, что и сближает образ Теркина с образами народного творчества. Даже фамилия Теркин родилась в солдатской среде по типу: Танкин, Гранаткин, Смыслов, Гвоздев и близких аллегорических имен.

Бессмертие героя поэмы («Не подвержен Теркин смерти») также указывает на его близость героям устного народного творчества.

Не случайно поэтому Твардовский наделяет героя рядом действительно фольклорных черт. Сам автор сравнивает его с богатырем, вводит символические сцены (главы «Смерть и воин», «Поединок» и др.), которые перекликаются со сказочными и былинными эпизодами.

Твардовский не только сознательно лишает героя индивидуальных примет. Теркин средний, незаметный, «не высок, не то, чтоб мал» и в то же время — это богатырь, Человек с большой буквы («Он идет, святой и грешный, русский чудо-человек», «Мир слыхал сквозь грозный гром — повторял Василий Теркин: Перетерпим! Перетрем» и др.) — сочетание, очень ха-

рактерное для русского народного эпоса. Поэт даже, как бы в полемических целях, вводит главу «Теркин—Теркин», в которой, столкнув героя поэмы с «живым» Теркиным «двойником», заставляет их спорить относительно внешности и делает вместе с героем вывод, что собственно внешность, частные качества и черты не имеют никакого значения для героя.

Не случаен также и ряд других фольклорных приемов в раскрытии образа Теркина. Своеобразно, например, преломлен в «Книге про бойца» прием неузнавания героя — в главах «Кто стрелял?», «Гармонь», «В наступленьи» и других, когда только после описания подвига героя в конце главы сообщается: «Это был, конечно, он...» (*2*, 129). И хотя читатель сразу догадывается (как, впрочем, и в сказке), что это не кто иной, как Теркин, этот прием помогает автору не только увлечь, заинтересовать читателя, но и подчеркнуть скромность героя, тем самым еще более завоевать симпатии читателя. Весь образ Теркина раскрывается по принципу народной сказки: вначале он подчеркнуто прост, обыкновенен, а потом оказывается подлинным героем. При этом и подвиги героические совершает он скромно, без внешнего эффекта — тоже «обыкновенно».

Можно указать также на другие художественные приемы в поэмах Твардовского, близкие народнопоэтическим и являющиеся следствием творческой установки поэта на «всеобщность», например отсутствие точного определения места действия.

Развитие образа Теркина не завершилось с окончанием работы Твардовского над поэмой. Читатели продолжают «развивать» этот образ, создавать новые варианты. Теркин сам стал героем фронтового фольклора. «Откуда пришел — туда и уходит», — метко и справедливо заметил Твардовский.[23]

Думается, что только непониманием специфики образа и творческого стиля Твардовского в целом можно объяснить ошибочное мнение некоторых критиков, будто Василий Теркин — некая схема общерусских черт, что ему недостает качеств советского человека. На самом деле образ Теркина не только имеет все «приметы советского человека» (А. Сурков), но в каждом его поступке, в его мыслях, чувствах мы видим нашего современника; видим его не только храбрым, мужественным патриотом, для нас ясны и истоки этой храбрости. Дело в том, что он выражает собой наиболее устойчивые качества русского национального характера.

Следствием неразработанности, неясности вопроса о специфике создания типических характеров в устном народном твор-

[23] «Новый мир», 1951, № 11, стр. 228.

честве следует считать и такие утверждения, как, например, следующее: «В отличие от изображаемого в сказках продувного солдата, Теркин молод, но уже имеет большой опыт, опыт советского человека, активно вмешивающегося в жизнь, опыт строителя, преобразователя жизни. Он не хитрит, не обманывает, как это делает солдат в сказках...»,[24] и т. д. Здесь авторы проявляют непонимание народного творчества, в частности образа солдата русской сказки.

Твардовский, как мы видели, в создании русских национальных характеров советских людей во многом идет от традиций устного народного эпоса. Этот принцип в основном характерен не только для «Василия Теркина», но и для «Страны Муравии», «Дома у дороги» и некоторых других произведений поэта. Только в этой связи нужно искать причины и своеобразие использования им поэтической образности устного народного творчества.

Твардовский обращается к отдельным народнопоэтическим образам лишь как к отправному моменту для создания нового образа. Поэт сохраняет только самую народнопоэтическую основу, которая и придает своеобразный национальный колорит изображаемому. Так, например, сам Твардовский, рассказывая о том, как проходило у него начало работы над главой «Смерть и воин», указывает, что это «начало главы» в стихотворном смысле «образовалось из строчек старинной песни о солдате:

Ты не вейся, черный ворон,
Над моею головой.
Ты добычи не добьешься,
Я солдат еще живой...

...Важно было „схватить“ в целом картину:

Русский раненый лежал.

...Потом появилась начальная строфа:

В чистом поле на пригорке,
Одинок, и слаб, и мал,
На снегу Василий Теркин
Не подобранный лежал.

Но тут не хватало приметы поля боя, — пишет далее Твардовский, — и получалось слишком условно-песенная картина. „В чистом поле“... и дальше просились слова: „под ракитой“...

[24] П. Рощин и Е. Аксенова. Художественное мастерство Твардовского в поэме «Василий Теркин». «Литература в школе», 1953, № 5, стр. 36.

А мне нужна была при интонации, идущей от известной песни, реальность нынешней войны».[25]

Начинаются поиски детали, образа, способных придать бо́льшую определенность места и времени. Наконец, появляется строфа:

За далекие пригорки
Уходил сраженья жар.
На снегу Василий Теркин
Не подобранный лежал.

(2, 193).

Этот пример характерен для Твардовского, умеющего в обрисовке современных событий передать своеобразный национальный колорит.

В «Стране Муравии» есть, например, сцена свадьбы. Вся она построна на современном поэтическом материале — на частушечных ритмах, образах, характерных для советской деревни 20—30-х годов. Но вдруг в эту шумно-веселую плясовую стихию врывается грустная лирическая песня:

Лети, лети, ластышька,
Лети за моря.
Прости-прощай, Настенька,
Дочушка моя.

Лети, сиротливая,
В чужие края.
Живи, будь счастливая,
Кровинка моя...

(2, 73).

Это «заголосила старая» — мать невесты, вспомнив свое «девичество бездомное», «замужество печальное».

Песня написана самим поэтом. Но мы воспринимаем ее как что-то уже давно нам знакомое. Вспоминается традиционный в русской свадебно-обрядовой песне, особенно в обрядах Смоленщины, Белоруссии и Украины, грустный образ птицы (ласточки, уточки, гусочки), улетающей из родимого гнезда. Очень близка и ритмика этого отрывка народной песне.

Для чего же понадобилось Твардовскому вводить этот старый мотив и старый поэтический образ? Образ дан через восприятие матери, которая во многом еще живет старыми представлениями (это она согласилась на предложение попа-отходника на то, чтобы он за трудодни обвенчал молодых). Для

[25] А. Твардовский. Как был написан «Василий Теркин». «Советский писатель», М., 1952, стр. 30. — Курсив мой, — *П. В.*

нее, выросшей в старом мире, несколько непонятна новизна отношений молодых, которые сами решают свою судьбу.

А что ж да не плачется,
Не горько тебе?

Поплачь, поплачь, Настенька,
Дочушка моя.
Лети, лети, ластынька,
Лети за моря.

(2, 73—74).

Но в ответ:

Гармонь, гармонь, бубенчики.
— Тпру, кони! Стой, постой!

(2, 74).

Эта песня не только помогает приоткрыть и лучше понять какую-то сторону духовного мира старой крестьянки и подчеркнуть новизну в отношениях людей новой эпохи, она придает своеобразный лирический оттенок и всей сцене свадьбы.

Но вот пример еще более глубокого и сложного переосмысления традиционного образа устной народной поэзии. Есть в поэме «Василий Теркин» чудесная лирическая песня, передающая переживания главного героя. Недалеко от фронта Теркин отдыхает. Кругом тишина. У его ног «курлычет с тихой лаской родниковый ручеек». Мысли героя уходят далеко, к родному краю, страдающему в фашистском плену.

Я на речке ноги вымою.
Куда, реченька, течешь?
В сторону мою родимую,
Может, где-нибудь свернешь.

Может, где-нибудь излучиной
По пути зайдешь туда
И под проволокой колючею
Проберешься без труда.

Меж немецкими окопами,
Мимо вражеских постов,
Возле пушек, в землю вкопанных,
Промелькнешь из-за кустов.

И тропой своей исконною
Протечешь ты там, как тут,
И ни пешие, ни конные
На пути не переймут.

Дотечешь дорогой кружною
До родимого села.
На мосту солдаты с ружьями, —
Ты под мостиком прошла.

Там печаль свою великую,
Что без края и конца,
Над тобой, над речкой, выплакать,
Может, выйдет мать бойца.

Над тобой, над малой речкою,
Над водой, чей путь далек,
Послыхать бы хоть словечко ей,
Хоть одно, что цел сынок!

(2, 158—159).

Эта песня также написана самим Твардовским. Однако ее основа народная. И главный поэтический образ «реченьки», олицетворяющей живые силы природы — живого участника человеческого горя, и сама ситуация (обращение героя к природе за помощью) близки и как будто давно знакомы читателю по плачу Ярославны и по многочисленным лирическим народным песням. В частности, у А. И. Соболевского приведено большое количество вариантов песен, в которых «реченька» выступает то как заветное место свидания с милым, то как напоминание о былом счастье. Героиня, выражающая свою тоску по убитому или пропавшему без вести милому, обращается к речке:

Ой, выйду я на реченьку,
Посмотрю на быструю,
Ой, посмотрю я, молода,
Да куда течет вода.
Ой, течет речка по песку
Во матушку во Москву.
Ой, разнеси ты, быстра реченька,
Печаль мою, тоску,
Ой, всю печаль мою, тоску
Во матушку Москву!
Ой, быстра реченька течет,
Всю печаль мою несет.[26]

Таким образом, создавая новую, свою, на новом материале песню, Твардовский отталкивается от широко известного народнопоэтического образа — именно это и помогает глубже понять ее смысл, лучше воспринять ее национальный колорит.

Использование народной песенной образности для глубокого раскрытия внутреннего мира советских людей мы видим и в «Стране Муравии» (например в песне «У людей, людей пшеничка наклонилась по ветру...») и в «Доме у дороги», особенно в сцене, где мать обращается к сыну с песней-думой, и др.

---

[26] А. И. Соболевский. Великорусские народные песни, т. IV, СПб., 1898, стр. 419.

Поэма «Дом у дороги» скреплена одним «сквозным» поэтическим образом — образом раннего трудового дня («Коси, коса, пока роса...» и т. д.). Его основа — народная. В сборнике П. В. Шейна «Великорусс...» зафиксирована в разделе детских песен и прибауток следующая песня:

Коси коса
Пока роса,
Роса долой —
Косец домой.
Коса любит лопатку,
Лопатка — песок,
Сам косец пирожок,
Чтобы сердце обжог.[27]

У Твардовского народно-поэтический образ (первое четверостишие) получает новое поэтическое осмысление, становится определяющим мотивом всей поэмы, утверждающим жизнь и счастье на земле. Мотив этот в разных местах поэмы звучит по-разному: то как выражение радостного, светлого настроения счастливого труженика, то как воспоминание о мирной жизни недавнего прошлого, то как выражение неодолимого стремления народа через трудности и испытания прийти к мирному созиданию. И не все ли равно, с детства ли запал в душу будущего поэта этот чудесный народный образ или затем в зрелые годы пришел к нему, — вся поэма, полная горьких и гневных чувств, благодаря этому образу получила сильное оптимистическое звучание.

Твардовский дал пример и прямого использования фольклорного образа, например сказочного образа Смерти.

Просто, без каких-либо фантастических чудес начинается глава «Смерть и воин»: раненый Теркин лежит на снегу. В эту реальную картину также просто, свободно включается образ Смерти:

Снег под ним, набрякши кровью,
Взялся грудой ледяной.
Смерть склонилась к изголовью:
— Ну, солдат, пойдем со мной.
Я теперь твоя подруга,
Недалеко провожу,

[27] П. В. Шейн. Великорусс в своих песнях, обрядах, обычаях, верованиях, сказках, легендах и т. п., т. I, вып. 1. СПб., 1898, стр. 36. Или там же, под № 207 другая детская прибаутка:

Коси, коса, гладко,
Коса любит лопатку,
Лопатка песочек,
Косец — пирожочек.

Белой вьюгой, белой вьюгой,
Вьюгой след запорошу.
Дрогнул Теркин, замерзая
На постели снеговой.
— Я не звал тебя, Косая,
Я солдат еще живой.

(2, 193).

Далее начинается поединок воина со Смертью. Ни угрозы, ни уговоры не помогают. Солдат яростно сопротивляется. И хотя, казалось,

...со Смертью Человеку
Спорить стало выше сил.

(2, 196).

Человек победил. В заключительной сцене главы раскрываются причины бессмертия Теркина — советского человека. Увидев, как заботливо бойцы помогали обессилевшему Теркину вернуться к жизни,

...подумала впервые
Смерть, следя со стороны:
«До чего они, живые,
Меж собой свои — дружны.
Оттого и с одиночкой
Сладить надобно суметь.
Нехотя даешь отсрочку».
И, вздохнув, отстала Смерть.

(2, 199).

Смерть побеждена не только мужеством и стойкостью воина, но главным образом силой коллектива, силой народа.

Так сказочный символический образ органически входит в реалистическую ткань произведения, совершенно не нарушая его структуры. Критики, рассматривая образ Смерти, обращали внимание лишь на то, что он, как и в народном творчестве, нарисован реалистическими красками, что образ юмористически «снижен» и т. п. Но не это главное. В самом принципе создания образа Смерти есть черты, близкие характеру типизации главного героя поэмы. Этот образ как бы дополняет другие образы, помогает поэту сильнее выделить основную мысль главы и всей поэмы — о бессмертии народа.

Глава «Смерть и воин» написана реалистически, но в то же время она, безусловно, имеет символическое значение. Не случайно рассказ о Теркине перерастает в повествование о Человеке с большой буквы. Теркин выступает здесь одновременно и как олицетворение народа, его сил, и как конкретный представитель народных масс.

Твардовский и в других случаях свободно вводит символические образы в свои произведения — например, в поэме «Страна Муравия» образ человека, идущего к нашим границам «как из плена» через всю Европу; образы старика и старухи, избушку которых заносит весенним паводком в колхоз и др.

Все они по характеру типизации близки тем образам, которые являются в поэмах основными, хотя и не равнозначны с ними. Близость их в синтетичности, обобщенности, доходящей до символа.

Таким образом, созданные Твардовским эпические образы не только целым рядом своих черт близки образам русского эпоса; вся структура русских национальных типов поэм Твардовского имеет в своей основе традиции созданных народом эпических образов в сказках, былинах, легендах.

С этим связана и разработка Твардовским эпических жанров поэзии.

В жанровом отношении поэмы А. Твардовского — также произведения очень оригинальные, новаторские. Каждая из поэм своеобразна по построению, по стилю, по ряду приемов типизации, по манере повествования. В «Стране Муравии» все художественные особенности поэмы подчинены одной задаче — показу процесса ломки индивидуалистической психики крестьянина и становления социалистического сознания, что определило и строгую последовательность — этап за этапом — в развитии событий, и стремительность действия, и усиленное внимание поэта к одной, главной, определяющей черте героя. «Книга про бойца» развертывается как большое эпическое повествование о великих исторических событиях в жизни народа, с развитием сюжета его рамки все более расширяются. Поэма «Дом у дороги», хотя в ее основе и лежат те же события, что и в «Василии Теркине», имеет совершенно иной характер: это поэма прежде всего лирическая, но она по своему построению и сюжету тесно связана с «хроникой» военных событий 1941—1945 годов. Стремясь подчеркнуть жанровое своеобразие, сам поэт назвал «Василия Теркина» «Книгой про бойца», а «Дом у дороги» — «Лирической хроникой». Твардовский как бы постоянно стремится расширить возможности эпических жанров поэзии. И здесь огромную роль играет, наряду с обращением к традициям замечательных мастеров эпического жанра русской классической и советской поэзии (Пушкин, Лермонтов, Некрасов, Д. Бедный, Маяковский и др.), опора Твардов-

ского на богатейшие традиции устного народного творчества. В каждой из поэм эти традиции преломились по-разному.

Известно, что Некрасов, создавая книгу о народе, для народа и от имени народа — поэму «Кому на Руси жить хорошо», широко использовал разнообразные жанры фольклора (песни, причитания, сказки, поговорки, загадки, пословицы, легенды и т. п.) в самых различных формах и аспектах. Читатель без труда улавливает органическую близость поэмы с народным творчеством. Г. И. Успенский с полным правом назвал поэму Некрасова народной книгой.

Прав К. В. Чистов, утверждая, что Некрасов — прекрасный знаток народного творчества — «уловил общую направленность русских народных сказок и „Кому на Руси жить хорошо" задумал как реалистическую сказку-поэму в духе русских сказок о правдоискательстве, не имея в виду ни одной из них специально».[28]

Твардовский идет по этому же пути. Как «Страна Муравия», так и «Книга про бойца» — произведения реалистические, повествующие о самых существенных явлениях народной жизни, — полны своеобразной сказочной занимательности, проникнуты духом устной народной поэзии. Народнопоэтическая стихия характерна и для «Дома у дороги». Но было бы неверно искать связи поэм Твардовского с отдельными конкретными произведениями устного народного творчества. Таких произведений, которые бы сюжетом, построением, стилем и т. д. непосредственно перекликались с поэмами Твардовского, в народном творчестве нет. В то же время устная народная поэзия оказала значительное влияние и на жанровую определенность каждой поэмы Твардовского.

В основу «Страны Муравии» Твардовский положил условный, сказочный сюжет. Для чего же понадобилось поэту облекать в сказочную форму такой жизненный материал, как путь середняка в колхоз, такие переживания индивидуалиста-собственника, какие мы видим в образе Моргунка?

М. Горький, призывая советских литераторов, пишущих о деревне, к глубокому и правдивому изображению новой действительности, неоднократно говорил, что необходимо в первую очередь показывать, как в крестьянине исчезает «его стихийное, полумистическое отношение к земле теперь, когда десятки, сотни тысяч крестьян принимают физическое участие в обновле-

[28] К. В. Чистов. Н. А. Некрасов и народное творчество. В кн.: Некрасовский сборник, 1. Изд. Акад. Наук СССР, М.—Л., 1951, стр. 114.

нии земли»,[29] как из раба земли он становится ее хозяином. Эта мысль лежит в основе поэмы А. Твардовского. Перенося сюжетную линию в план полуфантастический, показывая столкновение иллюзорной мечты героя с миром реальности, поэт получил возможность показать и «стихийное, полумистическое отношение» крестьянина к земле, и то, как это отношение преодолевается и исчезает. «Муравия» как идеал некоего индивидуалистического крестьянского счастья — это фантазия, нереальность, она могла родиться только в наивном сознании забитого нуждой, отсталого крестьянина. Поэтому и поиски «Муравии» нереальны: они нелепы, смешны, но для Моргунка они представляют смысл всей жизни. Веками угнетенный, лишенный всех жизненных благ, крестьянин уходил мечтою в мир легенд, сказок. Потому так мотивированы в поэме поиски «счастливого» края. Придавая сказочный характер всей истории поисков, Твардовский уже одним этим подчеркивает несостоятельность, иллюзорность идеалов своего героя.

Таким образом, полуфантастическое, полуреальное путешествие середняка Никиты Моргунка в поисках бесколхозной земли представляет собой лишь внешнее отражение того конфликта, который вызван эпохой развернутого наступления социализма в нашей стране и который составляет основной смысл поэмы — решительное столкновение двух противоположных сил: индивидуализма и коллективизма. Условность, аллегоричность ситуации помогает поэту выделить, подчеркнуть наиболее существенную сторону этого грандиозного процесса.

Все это сказалось и на построении поэмы в целом. Поэт свободно включает в ее сюжет легенды, сказочные эпизоды, символические образы, которые хотя и не имеют иногда непосредственной внешней связи с фабулой поэмы, но в то же время углубляют внутреннее содержание поэмы, придают ей большой обобщающий смысл. Многие ситуации получают у Твардовского почти сказочный характер. Село, куда Моргунок попадает после безуспешных попыток найти свою счастливую Муравию, — это олицетворение уходящей старой деревенской России с ее косностью и отсталостью. Краски здесь сгущены до предела:

Ни крыши целой, ни избы,
Что угол — то дыра.
И ровным счетом — три трубы
На тридцать три двора.
(2, 53)

[29] М. Горький, Собрание сочинений, т. 27, стр. 232.

Сказочная Муравия — это символ идеального индивидуалистического счастья. Селенье Острова — это тоже символ, но он раскрывает не представление о мужицком счастье, основанном на собственническом принципе, а реальные результаты следования этому принципу. Поэт как бы дает своему герою возможность убедиться в подлинном характере его идеала.

Следовательно, в «Стране Муравии», начиная от основной сюжетной линии и кончая целым рядом глав и эпизодов, реалистическое изображение явлений жизни как бы преломляется сквозь призму народной фантастики, условности. Это соответствует и принципу типизации в поэме.

В то же время Твардовский так насыщает поэму деталями реальной жизни деревни 30-х годов, так реалистически выпукло рисует характеры, а главная мысль поэмы так жизненна и так значительна для той эпохи, что мы не замечаем условности; перед нами выступает сама жизнь в очень существенных ее моментах. Получается «хотя и сказка, но по существу — самая настоящая реальность».[30]

По-иному, еще более углубленно и смело подходит Твардовский к народному творчеству в работе над поэмой «Василий Теркин». В «Стране Муравии» «фольклоризм» все же, так сказать, «на виду». Поэма «Василий Теркин» не имеет никаких видимых признаков сказки, легенды, былины и т. п. (за исключением одной главы — «Смерть и воин»). Но именно потому, что поэма создавалась поэтом в гуще народных масс, творивших события, под значительным прямым воздействием этих масс, она щедро впитала в себя и живую фольклорную стихию.

В «Книге про бойца» поэт стремился не только запечатлеть великие исторические события, поэтически осмыслить их, но и (в первую очередь!) помочь воюющему народу, как-то облегчить трудности солдатской жизни. Поэма писалась в расчете на самые широкие читательские слои — солдатские массы, писалась с учетом трудной, полной опасности для каждого из этих читателей, обстановки войны.

Все это определило и жанровое своеобразие поэмы. Собственно, причислить «Василия Теркина» безоговорочно к жанру поэмы было бы неправильно. Сам поэт пишет: «Жанровое обозначение „Книга про бойца“, на котором я остановился, не было результатом стремления просто избежать обозначения „поэма“,

[30] Слова А. Фадеева из выступления на Первом Всесоюзном съезде советских писателей, в котором он призвал написать произведение о колхозной деревне большого синтетического характера. Это выступление явилось «подсказкой» для Твардовского в работе над поэмой. (Газ. «Правда», 1934, № 233, 24 августа).

„повесть" и т. п. Это совпадало с решением писать не поэму, не повесть или роман в стихах, то есть не то, что имеет свои узаконенные и в известной мере обязательные сюжетные, композиционные и иные признаки. У меня не выходили эти признаки, а нечто — все-таки выходило, и это нечто я обозначил „Книгой про бойца". Имело значение в этом выборе то особое, знакомое мне с детских лет звучание слова „книга" в устах простого народа, которое как бы предполагает существование книги в единственном экземпляре. Если говорилось, бывало, среди крестьян, что, мол, есть такая-то книга, а в ней то-то и то-то написано, то здесь никак не имелось в виду, что может быть и другая точно такая же книга. Так или иначе, но слово „книга" в этом народном смысле звучит по-особому значительно, как предмет серьезный, достоверный, безусловный.

«И если я думал о возможной успешной судьбе моей книги, работая над ней, то я часто представлял себе ее изданной в матерчатом мягком переплете, как издаются боевые уставы, и что она будет у солдата храниться за голенищем, за пазухой, в шапке. А в смысле ее построения я мечтал о том, чтоб ее можно было читать с любой раскрытой страницы».[31]

Все это, конечно, не означает, что Твардовский не заботился о художественной форме поэмы. Напротив, как видно из творческой истории поэмы и авторских признаний, форма ее очень беспокоила поэта. Он долго и упорно работал над ней, совершенствовал, по многу раз переделывал, переписывал, сокращал, выбрасывал или переставлял целые главы, эпизоды и т. п. Поэт добивался внутренней стройности, единства, целостности. Но форма «Книги про бойца» «угадывалась» автором в процессе работы и определялась особенностями типизации героя и условиями бытования поэмы.

В ходе развития событий Великой Отечественной войны, а также под воздействием многочисленных читательских писем, Твардовский увидел, что образ Теркина стал нарицательным.[32] Это означало, что поэту удалось наметить в этом образе какие-то «всеобщие» народные черты, черты устойчивые, характерные для больших масс людей. Этому оказался вполне соответствующим характер повествования — сказочно-непринужденный, как бы ни на что не претендующий, форма задушевной беседы с близким и дорогим читателем, дружеская доверительная атмосфера повествования, наконец, народный балладный

[31] А. Твардовский. Ответ читателям «Василия Теркина». «Новый мир», 1951, № 11, стр. 220.
[32] Там же, стр. 205.

стих, пересыпанный народными речениями и проникнутый юмором. Твардовский понял, что он не должен, по его собственным словам, «мельчить» поэму. Поэт решительно отказывается от увлекшего было его соблазна «сюжетности», выбрасывает эпизоды, которые снижали обобщенность героя и сюжета (например, в главе «Поединок»), и т. п.

Таким образом, поэма, не теряя своей конкретной, реалистической основы, приобретала форму действительно народной книги, рассказывающей об очень значительных событиях народной жизни.

Вся «Книга про бойца» Твардовского проникнута мыслью — рассказать «правду сущую» о народе, народном подвиге. Потому-то и «пришлась» она по душе нашему народу, «а иным вошла в сердца».[33]

Твардовский пользуется сознательно и исключительно тонко рядом приемов повествования, близких устному народному эпосу, что также помогает поэме «войти в сердца» и придает ей характер народной книги.

Поэт сам нередко указывает на эту близость поэмы с фольклором. Так, в ряде случаев поэма названа «сказкой», «песней», первые главы «присказкой»; отдельные выражения «поговорками», «присловьями» («Ведь — согласно поговорке...» (*2*, 151), «С этой шуткой-поговоркой...» (*2*, 154), «Да, по присловью, смастерил...» (*2*, 101) и т. п.). И хотя эти определения не следует понимать в прямом их значении, они указывают на стремление поэта писать произведение, родственное тем, которые создаются или создавались в самой народной среде, чтобы рядовой читатель мог воспринимать его «как свое». Это заметно не только там, где поэт сам указывает на близость своих приемов повествования народнопоэтическим, но и ощущается на протяжении всей поэмы, в которой то и дело встречаемся с такими формулами:

Не расскажешь, не опишешь,
Что за жизнь, когда в бою...[34]
(*2*, 114).

Ехал — близко ли, далеко —
Кому надо, вымеряй.[35]
(*2*, 186).

---

[33] Из писем читателей к Твардовскому. Архив А. Твардовского.

[34] Реминисценция широко распространенной сказочной формулы: «Ни в сказке сказать, ни пером описать».

[35] Ср.: «Вот едет наш солдат, близко ли — далеко ли» (Е. В. Барсов. Причитанья северного края, ч. II. М., 1882, стр. 295); или: «Ехал близко ли, далеко, низко ли, высоко, не так скоро дело делаитци, как сказка сказы-

Тем же ладом, тем же рядом,
Только стежкою иной.[36]
(2, 149).

Иногда автор внутренне полемизирует со сказочной формулой:

И до малого селенья
Та из плена сторона
Не по щучьему веленью
Вновь сполна возвращена,
По веленью нашей силы,
Русской, собственной своей.
(2, 227).

В композиции поэмы в целом, в ее структуре есть черты, общие сказке или былине. Поэма представляет как бы цикл отдельных рассказов о подвигах героя, подобно тому как существуют циклы сказок о подвигах Иванушки-дурака, солдата и т. д.

Сказка, а также былина имеют более или менее устойчивую форму. Так, сказка обычно начинается прибауткой, присказкой: «В некотором было царстве, в некотором было государстве, не в нашем было королевстве. *Это будет не сказка, а будет присказка, а будет сказка завтра, после обеда...*».[37]

Или: «Начинается сказка от сивки, от бурки, от вещей каурки. На море на окиане, на острове на Буяне...» и т. д. «*Это присказка, сказка будет впереди*».[38]

«Зачинается, починается хорошая сказка, добрая повесь, не от бурка, не от сивка, не от вешного воронка, не от молодечкого посвисту... *Это не сказка, — присказка, буде сказка в субботу по вечеру*».[39]

Иногда прибаутка развертывается как самостоятельный юмористический рассказ.[40] Иногда и знакомство с героем происходит именно через такую прибауточную форму.[41] И тогда

ваетця» (Н. Е. Ончуков. Северные сказки Архангельской и Олонецкой губерний. СПб., 1908, стр. 37). (В дальнейшем: Ончуков). См. также: Барсов, II, стр. 299, Ончуков, № 7, 4, 13, 34, 35 и др.; Рыбников, IV, стр. 203 и мн. др.

[36] Ср.: «Красна песня ладом, а сказка складом».

[37] Д. Н. Садовников. Сказки и предания Самарского края. СПб., 1884, № 4. (В дальнейшем: Садовников). То же ср.: Е. Р. Романов, III. Белорусский сборник, М., 1887, стр. 243, 322 и др. — Курсив мой, — *П. В.*

[38] Народные русские сказки А. Н. Афанасьева, т. I. Изд. «Academia», 1936, № 139, стр. 320. — Курсив мой, — *П. В.*

[39] Ончуков, № 11 (стр. 50). — Курсив мой, — *П. В.*

[40] А. Н. Афанасьев. Русские народные сказки, т. II. Изд. «Academia», 1938, № 203, стр. 154.

[41] А. Н. Афанасьев. Русские народные сказки, т. III. Гослитиздат, 1940, № 347, стр. 112; Ончуков. № 12, стр. 53.

рассказчику удается с самого начала не только увлечь слушателя, «настроить» его на определенный лад, но и высказать свое отношение к герою, показать некоторые его черты (в частности чувство превосходства над тяжестью и невзгодами жизни).

Этот же композиционный прием мы встречаем и в былине. Иногда прежде чем приступить к основному повествованию, сказитель начинает с своеобразной прибаутки:

Из-под белыя березы кудреватые,
Из-под чудна креста Леванидова,
Из-под белого Латыря-камня
Тут повышла, повышла-повыбежала,
Выбегала-вылетала матка Волга-река...

Затем предупреждает слушателей:

Да все это, братцы, не сказочка,
А все это, братцы, прибауточка.
Теперь-то Добрынюшки зачин пошел.[42]

Прибаутки, присказки, присловья, анекдоты, речитативы и песни,[43] как правило, щедро рассыпаны в русских сказках и нередко составляют их главную прелесть. Как бы прерывая течение сюжета, они дают слушателю возможность «отдохнуть», освежить дальнейшее восприятие сказки и в то же время углубляют ее содержание, придают ей большую эпичность.[44]

Наконец, прибауткой нередко также заканчивается сказка: «Сказка вся, сказывать (или: врать) больше нельзя»,[45] «Сказке конец, и я молодец»,[46] «Тем и сказке конец, а мне водочки корец»;[47] в былинах тоже имеются свои традиционные концовки: «Старинушка эта тем и кончилась»,[48] «И тут-то старина об Илье Муромце кончилась»[49] и т. п.

Вся поэма Твардовского соткана из подобного рода народных присловий, прибауток, речений, песен, присказок и т. п. Они бисером сверкают по всему полотну «Книги про бойца». Более того, поэт придает «книге» (правда, очень скрыто и

[42] Ср. также: Рыбников, III, № 16 и др.

[43] Песни и речитативы особенно характерны в сказках о коровушке-буренушке, о козляточках и др.

[44] Особенно много прибауток, рифмованных строк в юмористических сказках. Примером может служить сказка № 421 в сб. А. Н. Афанасьева «Русские народные сказки», т. III, Гослитиздат, 1940, стр. 224—246.

[45] Садовников, № 19; В. Н. Добровольский. Смоленский этнографический сборник, ч. I СПб., 1891, № 7, стр. 433.

[46] Добровольский, № 24.

[47] А. Н. Афанасьев. Русские народные сказки, т. II. Изд. «Academia», 1938, № 249, стр. 361, № 251, стр. 369 и др.

[48] Рыбников, т. III, № 5.

[49] Рыбников, т. III, № 9.

тонко) характер сказочный. Поэтическое вступление «На войне в пыли походной...», шуточный рассказ о фронтовой воде, «пище, самой немудрой», о фронтовом быте, а затем первая глава «На привале», в которой поэт передает незатейливую беседу солдат о Сабантуе, — все это еще как бы не начало поэмы, главного повествования. Оно развертывается позже, со второй главы — «Перед боем» (о «године горькой»)

Это присказка покуда,
Сказка будет впереди.
(2, 97).

Твардовскому очень важно было, чтобы появление героя «было радостным».[50] Поэтому «начало может быть полу-лубочным».[51] Все эти присказки, прибаутки, открывающие поэму, как раз и подготавливали читателя внутренне для восприятия не только героя, но и всего оптимистического пафоса поэмы. В то же время здесь автор получил возможность в самом начале (это очень важно для него) изложить, хотя и в шутливой форме, свое поэтическое кредо, основной принцип повествования в поэме — говорить о «правде сущей», как бы ни была она горька.

И далее, хотя повествование пошло «все сложней и сложней»,[52] поэт обильно насыщает поэму различного рода песнями, присловьями, присказками, прибаутками в духе народных, которыми так богаты русские сказки.[53] Иногда это просто шутка, веселящая уставших бойцов: «Я от тетки родился», «Не женился... я, брат, знал...» и др. Иногда — это присловье, заключающее какой-либо рассказ и придающее ему неожиданно шутливый оттенок. Например, Теркин, рассказав о долге советского воина всегда быть готовым к подвигу, говорит, что боец, конечно, не «заколдован» от смерти:

А застигнет смертный час,
Значит номер вышел.
В рифму что-нибудь про нас
После нас напишут.
Пусть приврут хоть во сто крат,
Мы к тому готовы.
Лишь бы дети, говорят,
Были бы здоровы...
(2, 112).

[50] См. его признание в «Ответе читателям „Василия Теркина"». («Новый мир», 1951, № 11, стр. 212).
[51] Там же, стр. 213.
[52] Там же.
[53] Широко использует эти возможности народного творчества Твардовский уже в «Стране Муравии».

После проникновенных лирических строк о верности и любви жен-солдаток поэт рассказывает о «женах-крошках», «от которых на войне только и спасаться».

Чем томиться день за днем
С той женою-крошкой,
Лучше ползать под огнем
Или под бомбежкой.
Лучше, пять пройдя атак,
Ждать шестую в сутки.
Впрочем, это только так,
Только ради шутки.[54]

(2, 179).

Иногда Твардовский создает на основе народной шутки самостоятельный этюд, который органически входит в текст и имеет большую смысловую нагрузку. Вот, например, автор описывает бомбежку на фронте. Рассказ прерывается шуточным отступлением:

Смерть есть смерть. Ее прихода
Все мы ждем по старине.
А в какое время года
Легче гибнуть на войне?

(2, 152).

Перебрав все времена года, автор заключает:

Лучше скажем наперед:
Если горько гибнуть летом,
Если осенью не мед,
Если в зиму дрожь берет,
То весной, друзья, от этой
Подлой штуки — душу рвет.

(2, 115).

Своеобразно перерабатывает поэт широко бытующую в народе присказку о трусе, который испугавшись шороха в кустах, вообразил, что на него напали сто волков:

Вот ты вышел спозаранку,
Глянул — в пот тебя и в дрожь:
Прут немецких тыща танков...
— Тыща танков? Ну, брат, врешь...

(2, 93).

То же самое мы видим во многих местах главы «Отдых Теркина» и других главах.

[54] Курсив мой, — *П. В.*

Отталкиваясь от известного приема сказки, Твардовский заканчивает поэму словами: «Песня, стало быть, допета», как бы расшифровывая аллегорическое — «Чарка выпита до дна».[55] Заканчивая сказку, рассказчик иногда в шутливой манере выражает пожелание вознаграждения, например: «Тут и сказке конец, сказал ее молодец, и нам молодцам по стаканчику пивца, за окончание сказки по рюмочке винца».[56] Твардовский в этой традиционной сказочной концовке нашел именно ту форму, которая позволила ему в поэтическом заключении поэмы просто, искренне объясниться с читателем, высказать свои сокровенные мысли о значении произведения для себя, о своем желании высшей награды — народного признания:

Я доволен был бы, право,
И — негордый человек —
Ни на чью иную славу
Не сменю того вовек.
(*2*, 248).

Таким образом, создается впечатление, что читаешь книгу, которая как бы непроизвольно рождалась самой действительностью и вбирала то, чем жил народ — его радости и горести, его быт, его поэзию. Прав поэт говоря: «Теркин был для меня во взаимоотношениях поэта с его читателем — воюющим советским человеком — моей лирикой, моей публицистикой, песней и поучением, анекдотом и присказкой, разговором по душам и репликой к случаю» (*1*, 11).

Своеобразно сказалось воздействие устной народной поэзии и на жанровых особенностях поэмы «Дом у дороги».

Одной из отличительных черт этой поэмы является напряженность лирического повествования, сочетающаяся с обобщенным, «хроникальным» изложением событий Отечественной войны с определенной стороны. Это продиктовано тем, что автор не ставил перед собой задачи показать всесторонне события войны, как это он сделал в «Василии Теркине», а передать лишь силу народного горя, вызванного войной, показать, как это горе рождает могучий гнев народа, мужество, способность к сопротивлению, к победе.

Вся поэма — это страстная, взволнованная речь поэта-патриота, призыв, непосредственное выражение своих чувств и переживаний. Поэт прямо обращается к героям-читателям («ты...») и в то же время говорит от имени народа, повествует о горе, постигшем родину.

[55] Этот же прием, хотя в несколько иной форме, использует Пушкин в «Евгении Онегине».

[56] Садовников, № 4.

И все, что выразится здесь,
Да вникнет в душу снова,
Как плач о Родине, как песнь
Ее судьбы суровой.[57]
(2, 254).

Так определил сам автор и основной смысл поэмы и ее жанровое своеобразие. Здесь не случайно Твардовский сравнил поэму с плачем. «Дом у дороги», действительно, рядом своих особенностей восходит к народным плачам, получившим в силу особенностей русской жизни большое развитие в русском народном творчестве.

Одна из особенностей плачей (как и лирических народных песен вообще) состоит в том, что они являются непосредственным выражением сердечных движений, что одновременно и создаются и исполняются, что они связаны в то же время и с переживаниями исполнителя и с объективным миром. Это — не только и не столько плачи по умершим, сколько — страстное, иногда гневное выражение чувств и переживаний народа, его горя. Через личную семейную трагедию (смерть человека в доме, особенно «хозяина», уход члена семьи в царскую солдатчину) вопленица выражала горе народа, говорила об общественных и семейных бедах, призывала людей поддерживать семью в несчастье, порой вызывала гнев к угнетателям. Так, плачи Ирины Федосовой, безусловно, выходят далеко за пределы обрядовой (похоронной и пр.) поэзии. Народная поэтесса глубоко отразила существенные черты тяжелой жизни крестьянина, страдающего от социального и религиозного гнета. Она показала с большой художественной силой неправосудие властей, взяточничество чиновничества, голод и холод крестьянской скудной жизни (плач о писаре, плач о старосте и пр.), забитость крестьян; подневольность солдатской жизни (плачи «завоенные»), тяжелую долю русской женщины.

Устами Ирины Федосовой говорило многострадальное крестьянство. Это прекрасно понял еще молодой Горький, впервые услышав ее: «Федосова вся пропитана русским стоном, около семидесяти лет она жила им, выпевая в своих импровизациях чужое горе и выпевая горе своей жизни в старых русских песнях».[58] Вот почему Н. А. Некрасов так широко использовал в своем творчестве плачи Федосовой.

---

[57] Курсив мой, — *П. В.*
[58] М. Горький, Собрание сочинений, т. 23, стр. 233—234.

Не прошел мимо этих традиций и Твардовский. Но в отличие от Некрасова, который для характеристики тяжелой жизни народа, его духовного склада, его быта использовал определенные произведения Федосовой, — Твардовский отталкивается от поэтической формы выражения народного горя, не имея в виду ни одного конкретного образца плачей. Следует указать, что Твардовского в данном случае не интересует и стиль плачей; для него важен сам дух, основной пафос и их поэтическая форма в целом: ведь лучшие плачи похожи на небольшие лирические поэмы. Быть может, в поэме «Дом у дороги» сказались и традиции «Слова о полку Игореве» (плач Ярославны), и традиции плачей Ирины Федосовой, и традиции других вопленицы, которых приходилось слышать в жизни самому поэту. Так или иначе, Твардовский сумел найти в русских плачах образцы именно той поэтической формы, которая требовалась для раскрытия поставленной автором задачи — показать великое горе народное и своим рассказом вызвать священный гнев народа. Отсюда и форма изложения от первого лица (вся поэма представляет собой, как и народный плач, как бы развернутый большой монолог), и непосредственное обращение к читателю (или слушателю), к людям вообще («Давайте, люди, никогда об этом не забудем»), что характерно именно для плачей; и гневное проклятие по адресу тех, кто принес народу горе, — фашистов (в плачах Федосовой, например, нередко проклятия направлены против «супостатов» — лихоимцев, взяточников и других обирателей крестьян). Близка плачам и та, все нарастающая с каждой главой, лирическая напряженность, которая характерна для «Дома у дороги».

Но Твардовский не только говорит о народном горе. Его голос — это голос поднявшегося на борьбу народа. Поэтому хотя через всю поэму и проходит мотив плача о родной земле («А бабы воют и висят на изгороди грудью»; «А на кого ж вы нас кидаете, сыночки?»; песня-плач Анны над сыном: «Томила бы только ты бойца...» и т. д.), но поэма «Дом у дороги» — это мужественное, гневное, зовущее на борьбу произведение. Поэтому мотив скорби в ней сменяется то бодрыми, боевыми призывами, то строками гневного проклятия:

За все с того, кто виноват,
По всем статьям устава,
Взыщи со строгостью, солдат,
Твое, хозяин, право.

(2, 285).

Не пощади
Врага в бою,

Освободи
Семью
Свою
(2, 295).

Вот почему «Дом у дороги» — не только «плач» и не только лирика, но и публицистика. Твардовский как бы развивает ту потенциальную силу и те возможности, которые скрыты в произведениях народного творчества, и тем самым значительно обогащает жанр поэмы.

Одна из самых характерных сторон творчества Твардовского, начиная с первых литературных опытов, — стремление быть понятным «с полуслова», быть близким, задушевным другом читателя. Достиг этого Твардовский, конечно, несколько позже — лишь в «Стране Муравии». И далее с каждым произведением поэта эта черта — простота и ясность, задушевность разговора поэта с читателем — все более укрепляется.

Много помогло Твардовскому в выработке этих качеств творчество Пушкина. Твардовский в одной из статей о Пушкине особенно подчеркнул ту особенность его поэзии, что читатель ни с кем не чувствует себя так легко и свободно, в такой дружеской, доверительной атмосфере, как с Пушкиным, что он, читатель, никогда не подавлен силою его гения.

Но и Пушкин этой своей особенностью, безусловно, обязан первоисточнику — народному творчеству, в котором свободная, дружески доверительная атмосфера является неотъемлемой особенностью уже в силу самой сущности его: народ сам одновременно и создатель, и главный герой, и слушатель, и хранитель художественных ценностей.

Большая неподдельная любовь поэта к простым людям, из среды которых он сам вышел, стремление жить их жизнью, участвовать в их борьбе — вот что определяет постоянную заботу Твардовского о простоте поэтической формы, простоте и доступности языка своих произведений. «Заставить широкие массы людей, — пишет поэт, — читать стихи, найти доступ поэтической речи к их сердцам — это самое высокое счастье для поэта, и этого нелегко достигнуть».[59]

Связь поэзии Твардовского с народнопоэтической традицией состоит не только в том, что поэт использует в своих про-

---

[59] А. Твардовский. Поэзия и народ. «Молодой большевик», 1947, № 14, стр. 32.

изведениях много просторечных, разговорных слов, народную фразеологию и т. п., а прежде всего в том, что сама основа его поэтического стиля глубоко народна. Твардовский в работе над языком шел, конечно, не от фольклорных сборников, а от живой речи своих современников. Сам поэт признается, как ему дорого было во время работы над «Теркиным» каждое слово, каждое выражение, оборот, шутки, присловья тех людей — простых солдат, с которыми он встречался, беседовал, жил вместе в условиях фронта. И вот эта-то живая народная речь, насыщенная народной фразеологией — меткими словцами, пословицами, поговорками, прибаутками — явилась прочной основой поэтического языка Твардовского.

А. С. Пушкин, необычайно высоко оценивая художественную прелесть народной поэзии и настойчиво требуя постоянной учебы писателей у народа, признавался, как вспоминает В. И. Даль, что учеба эта чрезвычайно трудна. «Сказка сказкой. . ., — говорил он, — а язык наш сам по себе, и ему-то нигде нельзя дать этого русского раздолья, как в сказке. А как это сделать? Надо бы сделать, чтобы выучиться говорить по-русски и не в сказке. Да нет, трудно, нельзя еще. А что за роскошь, что за смысл, какой толк в каждой поговорке нашей! Что за золото. А не дается в руки, нет».[60]

«Выучиться говорить по-русски и не в сказке» означает следование принципу освоения живого народного языка, который характерен для произведений устной поэзии. Для того, чтобы современный язык широких народных масс, в том числе и его устойчивые, закрепившиеся формы (пословицы, поговорки, идиомы, афоризмы) органически входили в произведение писателя, само образное мышление художника должно быть близко народному.

Одной из отличительных особенностей языка (и стиля в целом) сказки (особенно бытовой) является живость, простота, естественность и меткость речи. Это язык самого народа, такой же свободный и непринужденный, как и в быту. Он изобилует народной фразеологией, прямой речью, лексикой, непосредственно взятой из жизни. Поэтические образы поэтому очень тесно связаны с жизнью самих их создателей, являются отражением образного мышления их творцов. Поэтому когда рассказчик вводит в изложение какие-то отстоявшиеся в народе словесные формы (отдельные поэтические образы, пословицы, поговорки и т. п.), он делает это так же непринужденно и сво-

[60] Цит. по кн.: Пушкин и Горький о народном творчестве. Учпедгиз, М., 1938, стр. 9.

бодно, как он делает это и в жизни. Например: «Жил молодец на свете, парень ухо был, а не имел ни кола, ни двора, ни мила живота, хлеба было, что в брюхе, а платья, что на себе» и т. д.[61] «Бывали радости великие на Велик день, бывали беды со кручинами на велико сиротство. А что было, то былью поросло; а что будет, то будет не по-старому, а по-новому. Русским людям долгое житье, а родимой стороне доле того».[62] Наличие «склада и лада», краткость и соответствие правде жизни — вот основные, не отделимые друг от друга особенности народных речений, как и в целом произведений народного творчества. При этом само собою подразумевается разговорность стиля.

Для поэзии Твардовского особенно зрелого периода характерна именно такая народная «складность» поэтической речи. Это подчеркнул и сам поэт, когда в поэтическом вступлении ко второй части поэмы «Василий Теркин» так определил характер дальнейшего повествования:

И до той глухой разлуки,
Что бывает на войне,
Рассказать еще о друге
Кое-что успеть бы мне.

Тем же ладом, тем же рядом,
Только стежкою иной.[63]

(*2*, 149).

И вся языковая ткань произведений Твардовского отличается этим ладом и складом. Точность, определенность и ясность заключенной в стихе мысли, разговорность стиля, передающего как бы непринужденность беседы, простая синтаксическая конструкция фразы — все это позволяет стиху легко и свободно включать в себя пословицу, поговорку, прибаутку и т. п. И главное — содержание стиха Твардовского, характер образности соответствует тому, который несет в себе народная фразеология. Возьмем два-три примера.

Что ж еще? И все, пожалуй.
Словом, книга про бойца
Без начала, без конца.
. . . . . .
Я забыть того не вправе,
Чем твоей обязан славе,
Чем и где помог ты мне.
Делу время, час забаве,
Дорог Теркин на войне.

[61] Онучков, № 157.
[62] Песни, собранные П. В. Киреевским, вып. 5. М., 1863, стр. XXVI.
[63] Курсив мой, — *П. В.*

Как же вдруг тебя покину?
Старой дружбы верен счет.
Словом, книгу с середины
И начнем. А там пойдет.

Или:

Слышь, подкинь еще одну
Ложечку такую,
Я вторую, брат, войну
На веку воюю.
Оцени, добавь чуток.
Покосился повар:
«Ничего себе едок —
Парень этот новый».

Ложку лишнюю кладет,
Молвит несердито:
— Вам бы, знаете, во флот
С вашим аппетитом...
(2, 90—91).

Только при тщательном разборе можно, например, обнаружить здесь как бы походя включенные пословицы («делу время, час забаве»), поговорки («без начала, без конца»), идиомы («а там пойдет») или же афоризмы, созданные поэтом на основе народных пословиц («старой дружбы верен счет»).[64] Эта народная фразеология совершенно не выделяется из афористической фразеологии поэта, которая в свою очередь нередко входит в народный обиход, особенно в солдатский юмор («дело тут не только в щах»; «не прожить... без правды сущей»; «вам бы, знаете, во флот с вашим аппетитом»[65] и мн. др.).

При чтении стихов Твардовского нет такого ощущения, что та или иная пословица, поговорка, присказка, песня и т. д. привлечена поэтом для усиления «ударной» мысли или поэтического образа. Тем более никогда они у Твардовского не имеют «украшательских» функций. Напротив, они всегда употребляются поэтом в нарочито опрощенном виде, как естественная, «рядовая» речь:

Делу время, час забаве,
Дорог Теркин на войне.

Поэт ничем не выделяет пословицу в тексте и даже как будто не пытается остановить на ней внимание читателя. Но именно

[64] Ср. у Даля: «Новых друзей наживай, а старых не утрачивай», «Добрый друг не по конец рук», «Старый друг лучше новых двух». (В. И. Даль. Пословицы русского народа. М., 1862, стр. 860; в дальнейшем цитируется это издание с указанием только страницы).

[65] Из собранных красноармейцем Киселевым на фронте пословиц. «Красноармейская правда», 1945, № 167, 18 июля.

так они употребляются народом в жизни и в поэтическом творчестве.

Приемы использования Твардовским народнопоэтической фразеологии многообразны. Пословица, поговорка, идиома и т. п. может употребляться с различными целями и по-разному. Но настоящий художник учится на них сжатости, меткости, ясности и простоте выражения мысли, потому что по своей сущности народные фразеологические сочетания, в которых, как говорят лингвисты, в центре внимания слово с его полновесной семантикой, противоположны двусмысленности, недоговоренности, расплывчатости и т. п. Народные фразеологические сочетания делают поэтическую речь более яркой, образной, обновляют обыкновенные «стершиеся» слова. Характер их использования сообщает языку писателя индивидуальное своеобразие.

Твардовский творчески использует, перерабатывает, переплавляет материал пословиц, поговорок и других народных изречений. Иногда он непосредственно употребляет крылатую фразу, поговорку, идиому для более точной и лаконично-образной характеристики явлений. «А мальчик спит без задних ног»; «Не моргнет, хоть глаз коли» (2, 119) и др. Но таких случаев мало. Чаще поэт делает замену некоторых слов, придает пословице или поговорке нужную для стиха ритмическую слаженность: «Делу время, час забаве»[66] (2, 90); у Даля: «Делу время, потехе час» (914); «Таков и конь, каков купец» (2, 56) — Даль: «По купцу и товар»; «Моя хата — мой простор» (2,9) — Даль: «Свой уголок — свой простор» (644). Иногда поэт как бы усекает пословицу («Правду говорят, гора не сходится с горой... (2, 31).

Но чаще всего Твардовский лишь отталкивается от известного изречения, чтобы создать новое на его основе: «Спать за прежний недосып, спать в запас научен» (2, 94); ср. «Солдат спать не хочет, но спит про запас»;[67] или «Но ребята — свет пройди» (2, 119) — у Даля: «Днем с огнем не найти»; или:

Правда правдой остается,
А молва себе — молвой.
(2, 209).

Ср. у Даля: «Правда суда не боится» (190), «Лжей много, а правда одна» (191), «Правда на огне не горит, на воде не тонет» (191), «Правда сама себя очистит» (192), «Правда есть,

[66] Военные пословицы русского народа. Сборник пословиц и крылатых слов. Л., 1945, стр. 81.
[67] Там же.

так правда и будет» (195), «Все минется, одна правда останется» (196).

Иногда поэт отталкивается в своих образах от народных представлений о явлениях и предметах, выраженных в пословицах, поговорках и иных словосочетаниях, чтобы тем самым подчеркнуть некоторые исторически сложившиеся национальные черты.

В поэме «За далью — даль» есть такие строки о Волге:

И званье — матушка — носила
В пути своем не век, не два,
Лишь я, да матушка-Россия,
Да с нами матушка-Москва.[68]

Здесь даже не просто измененные, но переплавленные поговорки («Москва всем городам мать», «Волга всем рекам мать»[69] и др.) и такие определения, живущие в многочисленных песнях, преданиях и т. п., как «Волга-матушка», «матушка-Москва», «мать-Россия», «родина-мать» и мн. др. А получилось новое качество. Иногда поэт вовсе не изменяет пословицу или поговорку, но наполняет ее новым жизненным содержанием. Вот, например, начинается глава «От автора», в которой поэт решил после окончания двух частей поэмы поделиться с читателем своими замыслами и ответить на ряд его вопросов. Просто и непринужденно вступает он в беседу со своим другом-читателем, с героем, чистосердечно признается:

По которой речке плыть, —
Той и славушку творить...
С первых дней годины горькой,
В тяжкий час земли родной,
Не шутя, Василий Теркин,
Подружились мы с тобой.
(2, 208).

Но оказывается, что начало — почти дословное воспроизведение старинной русской пословицы «По которой реке плыть, по той и славу творить».[70] У Даля приведены такие: «По которой реке плыть, той и песенки петь», «По которой реке плыть, ту и воду пить», «По чьей воде плыть, того и волю творить»; и подобные: «Кому служу, тому и дружу», «Кому служу, того и

[68] А. Твардовский. Стихотворения и поэмы в двух томах, т. 2. Гослитиздат, М., 1954, стр. 312.

[69] Военные пословицы русского народа. Сборник пословиц и крылатых слов, стр. 19.

[70] Собрание русских народных пословиц и притчей И. Снегирева. М., 1848, стр. 329.

волю творю» (215). Кратким народным изречением поэт выразительно объяснил и свою неотрывность, как художника, от дела общенародного, и то, что сама жизнь определяет характер повествования, поэтому, дескать, нечего «мудрствовать»; и то, что поэт — певец славы народной — с радостью, готовностью делает свое дело. Пословица не только органически, незаметно «включилась» в авторский текст и явилась своеобразной экспозицией главы — она, по существу, приобрела совершенно иной смысл. И у Снегирева, и у Даля она приведена с основным осмыслением — оправданием покорности. Рядом с ней приводятся не случайно такие, как: «С волками жить, по-волчьи выть», «Держи голову уклонно, а сердце покорно» и др. И раздел, куда включена эта пословица, у Даля назван: «Кара — признание — покорность».

Как видим, по форме Твардовский изменяет пословицу очень мало, лишь так, как диктовала необходимость включить ее в поэтическую строку. Но содержанием она наполнилась новым. Поэт стремится, идя от широко известных, отстоявшихся в языке народного творчества представлений, показать современность. Вот почему приемом наиболее характерным именно для Твардовского является прием раскрытия народного изречения как бы изнутри. Поэт часто дает характеристику действующему лицу, показывает его размышления, рисует его поступки и действия так, что и по форме и по содержанию эти описания строятся на основе широко известных бытующих житейских «истин». Чаще всего оказывается, что эти «истины» закреплены в фольклоре — народных изречениях, пословицах, поговорках, прибаутках и т. п. Поэт развивает их, показывает жизненность, новое смысловое наполнение и изменение в новых условиях.

Приведем несколько примеров.

Выше уже говорилось о том, как Твардовский рисует сцену починки Теркиным часов и натачивания пилы (глава «Два солдата»). Весь этот эпизод дан в виде развернутой, конкретизации пословицы «Не даром говорится, дело мастера боится», хотя сама пословица не употреблена.

В главе «Бой в болоте» Твардовский описывает, в каких необычайно трудных условиях приходилось советским воинам жить и бороться в годы войны. Когда некоторые бойцы начали было сетовать на то, что «хуже нет уже беды», Теркин решительно (но и здесь не без шутки) возражая, обращается к одному из них:

Даже сетовать неловко
При такой, чудак, судьбе.
У тебя в руках винтовка,
Две гранаты при тебе.

У тебя — в тылу ль, на фланге, —
Сам не знаешь, как силен, —
Бронебойки, пушки, танки,
Ты, брат, — это батальон.
Полк. Дивизия. А хочешь —
Фронт. Россия! Наконец,
Я скажу тебе короче
И понятней: ты боец.

(2, 172).

Здесь полемически заострив мысль против известной старой поговорки «Один в поле не воин», Твардовский раскрывает лаконично и правдиво глубочайшее единство народа и армии, народа и каждого его отдельного воина: боец — частица армии, за его спиной всегда — народ, поэтому он никогда не одинок, поэтому он непобедим.

То же мы видим в главе «Поединок» при описании схватки Теркина с фашистом:

Бьется насмерть парень бравый,
Так что дым стоит сырой,
Словно вся страна-держава
Видит Теркина:
— Герой!
Что страна! Хотя бы рота
Видеть издали могла,
Какова его работа
И какие тут дела.

(2, 144).

Вполне вероятно, что в данном случае Твардовский оттолкнулся от современной пословицы:

Службу твою
Видят в родном краю,[71]

и своеобразно передал переживания героя. Во всяком случае, поэт раскрыл в сцене этот смысл, нашедший выражение в народной пословице.

Такой прием использования народных речений в изображении событий, обрисовке черт характера героев и т. п. очень характерен для Твардовского. Это позволяет ему глубже передать народный характер явления, показать типичность изображаемого, распространенность, массовость его и сделать картину более доступной для восприятия читателя.

Твардовский, безусловно, не сразу пришел к этому. От робкого прямого использования отдельных народных образных ре-

[71] Н. Рыленков. Живая вода. (Устнопоэтическое творчество Смоленщины эпохи Великой Отечественной войны). ОГИЗ, Смоленск, 1946, стр. 90.

чений в ранних поэмах он приходит в «Стране Муравии» к смелому, творческому осмыслению богатств народного творчества, меткого, образного народного языка и на основе этого сам создает произведение, язык которого афористичен, меток и выразителен. А. Сурков писал о языке поэмы «Страна Муравия»: «Глубоким знанием крестьянского быта, крестьянской психологии отмечена поэма Твардовского. Знание народной поэзии, чистого, богатого языка русской деревни украсило поэму строками, которые так и просятся в быт, в пословицу, в поговорку».[72]

Но только в поэме «Василий Теркин» Твардовский достиг такого глубокого освоения народной фразеологии, пословиц, поговорок, что созданные самим поэтом афоризмы почти ничем по своей силе не отличаются от тех, которые созданы народом и которые поэт использует в своем произведении. Более того, им придана большая идейная зарядка, а следовательно, и большая ударная сила. Приведем несколько примеров.

Не гляди, что на груди,
А гляди, что впереди!
(2, 96).

Бой идет святой и правый.
Смертный бой не ради славы,
Ради жизни на земле.
(2, 110).

У войны — короткий путь,
У любви — далекий.
(2, 180).

Не случайно ряд стихов из поэмы вошел в устный обиход широких масс, особенно солдатских. Об этом свидетельствуют многочисленные письма читателей к поэту. В одном из номеров фронтовой газеты «Красноармейская правда» мы находим среди других солдатских пословиц и поговорок, собранных красноармейцем Киселевым, целый раздел пословиц и поговорок из «Книги про бойца» Твардовского, вошедших в повседневную речь.

Большое значение для изучения языка поэзии Твардовского, как языка народного, имеет анализ образно-художественной функции такого значительного пласта языка его произведений, как народнопоэтическая лексика («чарка», «кручина», «подивился», «чудится», «родимый», «чужедальный», «легонько», «словечко», «мать-земля», «путь-дорога», «беда-пруха», «трава-

[72] Газ. «Правда», 1947, № 34, 8 февраля.

осока» и мн. др.); как разговорная и разговорно-фамильярная лексика («ухнуть», «штука», «недосып», «толковать», «темень», «каюк», «воротиться» и др.); как просторечная лексика («парнишка», «махра» и др.); как сказочные и песенные формулы («ясный сокол», «жив-здоров» и др.); разговорные устойчивые сочетания («в ус не дуть», «номер вышел», «некуда податься», «в двух шагах», «выходить из строя» и др.). Широкое использование Твардовским в своих произведениях, особенно в поэмах, народной лексики и фразеологии делает его язык принципиально близким языку устного народного творчества в целом.

Итак, творчеству Твардовского органически близка устная народная поэзия. И главное состоит не в том, что он талантливо использует отдельные мотивы, поэтические образы, фразеологию народной поэзии, а в том, что в его произведениях своеобразно преломились и обогатились некоторые существенные принципы народного творчества как определенной художественной системы. Это сказалось, в частности, в создании русских национальных типов, в разработке эпических жанров поэзии и в обогащении литературного языка. Некоторые из основных принципов народного творчества в поэзии Твардовского, особенно в поэмах, оказываются как бы поднятыми на более высокую ступень — искусства социалистического реализма. Творческий метод Твардовского многими своими чертами опирается на народное творчество как на специфическую художественную систему реалистического отображения мира. Обращение Твардовского к фольклору и глубокое освоение его основ никак не может быть признано случайным. Оно определяется, во-первых, стремлением поэта отразить в своих произведениях глубинные процессы исторически развивающейся жизни нашего народа в эпоху великого движения к коммунизму, раскрыть ее национальное своеобразие. Оно определяется, во-вторых, особенностями художественного видения мира поэтом (показ наиболее существенных, переломных этапов, синтетичность в изображении событий и характеров и др.).

В поэзии Твардовского творчески осмыслены лучшие достижения всей русской литературы в освоении народнопоэтического творчества.

Наряду с русской классической литературой, особенно Пушкиным и Некрасовым, фольклор оказал сильное влияние на рост Твардовского как художника, на формирование его самобытного большого таланта.

Э. С. ЛИТВИН

НАРОДНОПОЭТИЧЕСКАЯ РЕЧЬ В ТВОРЧЕСТВЕ М. В. ИСАКОВСКОГО

1

Поэзия Исаковского является неотъемлемой частью советской литературы наших дней, развивающейся на основе метода социалистического реализма. Завоевавшая широкую популярность в народе поэзия Исаковского правдиво отражает жизнь нашего общества, раскрывает богатство и красоту внутреннего мира простого советского человека, прославляет его мирный созидательный труд.

Высокая идейность творчества Исаковского неотделима от неустанной борьбы поэта за художественное мастерство. Внимательно изучая жизнь родной страны, принимая непосредственное участие в строительстве социалистической культуры, поэт настойчиво и плодотворно работает над созданием предельно доходчивой, четкой и ясной, простой и эмоциональной художественной формы стиха.

Работа Исаковского над своим поэтическим стилем определяется сознательным и настойчивым стремлением поэта к народности. «Предметом моей поэзии должна стать та действительность, которая меня окружает, — говорил Исаковский еще в самом начале 30-х годов, — та повседневная жизнь и работа, которой заняты люди нашей страны... Став на такую точку зрения о содержании поэзии, я должен был соответственным образом найти и ее форму. И я решил, что эта форма не должна быть какой-либо вычурной, высокопарной и т. п. Она должна быть доходчивой, простой, понятной самому рядовому читателю, даже, может быть, не совсем грамотному».[1]

[1] М. Исаковский. Поэт в газете. «Литературная газета», 1951, № 53, 5 мая.

В поисках реалистической формы стиха большую помощь оказали Исаковскому традиции русской народной лирики. Вслед за Пушкиным и Некрасовым, Горьким и Маяковским он идет по пути критического изучения и творческого использования фольклора.

Опираясь как на свой личный опыт, так и на практику мастеров классической и современной поэзии, Исаковский в своих статьях о советской песне, вошедших позднее в книгу «О поэтическом мастерстве» решительно выступил против стилизации «под фольклор». «Есть люди, — писал Исаковский, — которые считают, что для создания хорошей песни достаточно использовать приемы старой народной песни (то есть использовать ее словарь, обороты речи, традиционную образность), и все будет в порядке. Такие песни, написанные в подражание народным, у нас имеются. Однако это нельзя назвать творчеством. Это просто-напросто имитация, подделка. А подделать, то есть сделать что-либо по готовому образцу, это не столь уж трудно. Однако это и не нужно никому».[2]

Отвергая стилизаторство, поэт отстаивает и пропагандирует активное, творческое отношение к фольклору: «...чем ближе будет стоять поэт к истокам народного творчества, тем лучше. Не нужно забывать только одного — что фольклор следует использовать *творчески, а не копировать его*. В своей поэме „Кому на Руси жить хорошо" Некрасов использовал фольклор в огромном количестве. Но он не просто механически вставил в свою поэму всевозможные фольклорные слова, фразы, образы. Фольклор у Некрасова органически слился с поэтическим замыслом самого поэта. Получился принципиально новый поэтический сплав, который уже невозможно разорвать, расчленить...».[3]

Ссылка на Некрасова в приведенных здесь высказываниях Исаковского далеко не случайна. По признанию самого Исаковского, Некрасов и Пушкин являются любимейшими его поэтами. Изучая и перечитывая их строки, Исаковский еще в годы своего литературного ученичества старался постичь «секрет поэзии» — тайну подлинной простоты и в то же время неповторимой выразительности мысли и слова. Поэзия великих русских поэтов вдохновляла Исаковского на борьбу с формалистическими теориями, имевшими хождение в советской литературе конца 20-х—начала 30-х годов, и показывала всю плодотворность обращения к памятникам народного искусства.

---

[2] М. Исаковский. О поэтическом мастерстве. «Сов. писатель», М., 1952, стр. 27—28. (В дальнейшем: О поэтическом мастерстве).

[3] Там же, стр. 78.

Многие высокохудожественные, эстетические элементы народной поэзии и народного языка Исаковский почерпнул не только из живых наблюдений над родной деревней, но и воспринял через посредство классиков. Кольцов, впервые сумевший перенести в литературу все обаяние народной песни, гениальный Пушкин, бережно сохранивший простодушное лукавство русской сказки в стихотворных обработках, и прежде всего Некрасов, поэт, который органически ввел в свою образную систему художественные средства, принадлежавшие народу и обогатил их новым революционно-демократическим содержанием, — были для Исаковского во многом и, в частности, по отношению к фольклору образцами высокого мастерства.

Углублявшееся с годами знание жизни советского народа и освоение классических традиций убеждали Исаковского в том, что народное творчество также является неотъемлемой частью классического наследия. Не механическое подражание фольклору, а умелое, безусловно отражающее индивидуальность самого поэта использование народнопоэтической традиции открывает перед художником большие творческие возможности.

На основе этих эстетических принципов, четко сформулированных самим Исаковским, решается им проблема включения народнопоэтической лексики и стилистики в свои песни и стихотворения. Заимствования из фольклорного словаря в произведениях поэта дополняются широким использованием всего богатства русской литературной речи, никогда не превращаются у Исаковского в самоцель, в предмет эстетского любования «примитивами» и всегда оправданы общим идейным замыслом произведения.

Наше литературоведение и критика неоднократно указывали, что Исаковскому удалось добиться большой простоты, доступности и эмоциональной выразительности языка. С благодарностью отмечали это и многочисленные читатели Исаковского. Тем более важно изучение опыта его работы над словом. Привлечение форм и оборотов народного языка, отшлифованных и закрепленных в свое время самим народом в фольклоре, является лишь одним из направлений поэтической деятельности Исаковского. Прямое заимствование из фольклорной лексики или употребление словесно-изобразительных средств народной поэзии не определяют полностью ни словаря, ни стиля его творчества. Внимание и интерес к языку фольклора сочетается в художественной практике Исаковского с плодотворным усвоением многообразных традиций русской литературы в области отбора и обработки языкового материала.

Но все же индивидуальное своеобразие языка Исаковского в значительной степени объясняется относительно большим

удельным весом в нем элементов народноразговорной и народнопоэтической речи. Не являясь количественно преобладающими, эти элементы очень часто придают особое качество, особую окраску и речи лирических персонажей Исаковского, и языку самого поэта. Они играют значительную роль в создании тех смысловых и эмоциональных оттенков, которые так важны в области словесного искусства. Поэтому исследование элементов народнопоэтической речи не является полной характеристикой языка и стиля поэта, но помогает понять многие особенности его творчества.

В своих песнях Исаковский наиболее часто соприкасается с тематикой, образной системой фольклора и пользуется свойственными устной поэзии отшлифованными, устойчивыми оборотами речи. Однако при исследовании творчества Исаковского нет необходимости проводить решительное разграничение между его песнями и стихотворениями. Песни не являются для Исаковского какой-то побочной областью творчества, к которой он обращается лишь в некоторых случаях. Они не отделимы от общего развития его творчества, проникнуты теми же идеями, мыслями, чувствами, что и другие стихи, и поэтому очень близки к последним и по художественной форме.

Более того, Исаковский неоднократно заявлял, что не проводит коренных различий между своими песнями и «просто стихами». «За очень редкими исключениями, я никогда не писал специально песен. Я писал просто стихи, то есть материал, рассчитанный на то, чтобы его можно было *читать*. Если же, думал я, будет к тому же написана музыка, то тем лучше... На готовую музыку я писать не умею и делаю это очень редко. Я, как уже говорил, стою за то, чтобы песня, написанная советским поэтом, имела самостоятельное художественное значение, как хорошие стихи».[4]

Прекрасное знание народной речи как в живой разговорной форме, так и в коллективно обработанном самим народом виде (в сказках, пословицах, песнях) оказывается для Исаковского исходной позицией в работе над языком произведений независимо от их жанра. Сын малоземельного крестьянина из деревни Глотовки, Ельнинского уезда Смоленской губернии, Исаковский воспитывался на народном языке и произведениях народной поэзии, воспринятых в их живом звучании. Позднее, обратившись к литературной работе, пройдя длительный и нелегкий путь овладения мастерством, Исаковский подкрепил и теоретически

[4] О поэтическом мастерстве, стр. 28—29.

осмыслил свое отношение к источникам поэтического языка и принципам их отбора и использования.

В 20-е годы, когда Исаковский начинал свою работу, советская поэзия развивалась в упорной и неустанной борьбе с формалистическими теориями и псевдоноваторскими экспериментами последышей буржуазного искусства. Уже в своих первых книгах («Провода в соломе», «Провинция») Исаковский выдвигал большую и политически острую тему социалистического преобразования деревни и находил правдивые образы и типические жизненные черты для воплощения этой темы.

При верной общей направленности, которую оценил и поддержал М. Горький, указавший в своем отзыве на отсутствие деревенской ограниченности и стремление к простоте формы в первой книге Исаковского,[5] раннее творчество поэта было еще недостаточно зрелым и подчас художественно противоречивым.

В поисках путей к подлинно революционной литературе Исаковский в самом начале 20-х годов также отдал некоторую дань «словотворчеству» и увлечению вычурной «образностью». Об этих болезнях роста вспоминает сам поэт: «Я начал также сознавать, что в поэзии обязательно должна быть так называемая образность. Но термин образности понимал очень поверхностно, примитивно, узко, даже нелепо. В моем тогдашнем представлении образом могло быть лишь какое-нибудь „спотсшибательное“ сравнение, какое-нибудь замысловатое определение предмета и т. п. Впрочем период увлечения „образностью“ и словотворчеством очень скоро прошел. Я быстро понял всю никчемность этой работы и решил снова вернуться к простоте».[6]

Недолговременное увлечение ложно понятой образностью оставило известные следы в ранних произведениях Исаковского, но не определило общего характера его языка и стиля. Ранние произведения Исаковского создавались на основе богатых наблюдений над жизнью советской деревни. Они правдиво отражали борьбу нового со старым в нашей действительности, в том числе такие характерные явления быта, как широкая популярность традиционного фольклора и появление первых ростков советского народнопоэтического творчества.

В сборниках «Провода в соломе» и «Провинция» уже наглядно проявилось знание Исаковским народной разговорной речи и вырастающего на ее основе поэтического языка песни, плача, пословицы. Поэт употреблял типичные для народной

[5] М. Горький, Собрание сочинений в 30 томах, т. 24, Гослитиздат, М., 1953, стр. 310—312.

[6] М. Исаковский. Заметки о моем творчестве. Вместо автобиографии. В кн.: М. В. Исаковский. Избранные стихи. М., 1931, стр. 9—10.

поэзии синонимические обороты: «грусть-тоска», «любовь-присуха», «суженый-ряженый», «житье-бытье», «лихо-лишенько», постоянные эпитеты: «аленький цветик», «торная дорожка», «белый свет», «злая доля». Он цитировал старинные поговорки и пословицы: «уйти подальше от греха», «положить в долгий ящик», «новое время — новые песни». Часто звучали у него созданные народом меткие и образные идиомы разговорной речи: «нужда нас режет без ножа», «за здорово живешь», «любо-дорого», «вышло дело — порви да брось».

Народнопоэтический язык особенно широко применялся в тех ранних произведениях Исаковского, которые были близки к фольклору по теме, образам, поэтике («Двенадцать трав», «Я не клала в печку дров», «Где ты, лето знойное» и др.). Из обрядового фольклора, из свадебных песен и похоронных плачей заимствованы такие поэтические формулировки, как «он не сгубит моей красы», «на кого же ты меня, на кого покинула», «не суши сердечка», вложенные Исаковским в уста крестьянской девушки или деревенского паренька («Раздумье», «Я не клала в печку дров»).

Иногда чрезмерное увлечение традиционными фольклорными символами, эпитетами, повторами приводило к условности, расплывчатости темы и образов стихотворения, оно мешало глубокому изображению новых сторон действительности и превращалось в стилизацию. Примером может служить один из первых песенных опытов Исаковского — «Где ты, лето знойное» (1925). В лучших же своих произведениях 20-х годов Исаковский, стремясь уловить черты нового в быту и сознании людей, закономерно сочетает с пословичными и песенными фразами новые для советской деревни словообразования: «уехал в переброску по решению своего губкома», «искривил комсомольскую линию», «пес старорежимный», «сноха вписалась в женотдел».

Здоровая реалистическая тенденция использования всех богатств народной, разговорной и поэтической, речи борется в ранних стихах Исаковского с претенциозными, вычурными образами, явно отмеченными воздействием имажинистской теории «каталога образов». В полном противоречии с простым и ясным народным языком находятся такие, например, неудачные образы и фразеология ранних произведений Исаковского: «солнце кровавою розой скатилось на снежный миткаль», «бился хрустальным стаканом надежды отравленной день», «день пришел и был тоскою выпит, день пришел, как гнойной жизни выдох»...[7]

[7] Примеры взяты из сборника «Провода в соломе» (М., 1927). Переиздавая позднее свои юношеские произведения, Исаковский переработал эти неудачные места.

Преодолеть эти кратковременные, но опасные тенденции ложной образности, окончательно избрать путь последовательного реализма в искусстве помогла Исаковскому тесная связь с действительностью. Участие Исаковского в работе комсомольской ячейки своей родной деревни, длительное сотрудничество в смоленской газете «Рабочий путь», редактирование под руководством М. Горького журнала «Колхозник» в начале 30-х годов давали поэту богатый материал жизненных наблюдений и впечатлений. Большую роль в становлении творчества Исаковского сыграло любовное и вдумчивое отношение поэта к классическому наследию, которое он отстаивал вопреки нигилистическим установкам руководителей РАПП и сторонников формализма. Поучительным для Исаковского был также пример его старших современников: М. Горького, В. Маяковского, Д. Бедного.

Основоположник и руководитель советской литературы, М. Горький уделил исключительное внимание вопросам языка в тот период, когда партия, возглавившая решительное наступление социализма по всему фронту, поставила перед нашими писателями новые ответственные задачи. Советская литература 30-х годов должна была значительно поднять уровень своего художественного мастерства. На конкретном материале произведений советских писателей М. Горький в ряде своих статей и выступлений показал, что язык — один из важнейших элементов мастерства и что борьба за повышение культуры литературного языка — одна из насущных задач, стоящих перед советским искусством («По поводу одной дискуссии», «О языке», «Открытое письмо А. С. Серафимовичу» и т. д.).[8]

М. Горький беспощадно разоблачал нигилистические «теории», связанные с формалистическими течениями буржуазного искусства периода упадка (футуризм, символизм и т. д.). Он неустанно пропагандировал язык классиков, призывал относиться к нему, как к непревзойденному образцу народности. Советский писатель должен учиться говорить с читателем «простыми словами богатейшего и гибкого языка, который создал в Европе XIX века, может быть, самую мощную литературу».[9] И М. Горький призывал учиться у Пушкина, Толстого, Чехова, Лескова тому, как должен художник обрабатывать и совершенствовать язык своего народа.

---

[8] См. работу К. Д. Муратовой «Горький в борьбе за язык как орудие культуры» в сб.: «Вопросы советской литературы», вып. II. Изд. Акад. Наук СССР, Л., 1953, стр. 7—64.

[9] М. Горький, Собрание сочинений, т 26, Гослитиздат, М., 1953, стр. 393.

На большую высоту был поднят и вопрос о значении языка фольклора. В свете высказываний Горького о народном языке, как первооснове языка литературы, роль народнопоэтических памятников чрезвычайно возрастала.

Во многих работах М. Горького прозвучал призыв к обогащению языка писателей путем изучения речи былин, сказок, песен и пословиц, как это делали великие мастера XIX века. В плодотворности такого изучения М. Горький был убежден и на основании собственного творческого опыта. В статье «О сказках» Горький вспоминал, как устная поэзия помогла ему еще в детстве «ознакомиться с обаятельной красотой и богатством нашего языка».[10]

Выступления М. Горького, его указания на необходимость изучения и обработки фольклора, осознание высокой ответственности литератора за язык народа, которое было так сильно выражено в споре М. Горького с Серафимовичем по поводу «Брусков» Панферова, оказали огромное влияние на теоретические воззрения и творческую практику ряда поколений советской литературы.

Характерная для поэзии Исаковского крестьянская тема и прежде всего ее политически заостренное, по-настоящему партийное разрешение сблизили молодого Исаковского с его старшими современниками — Маяковским и Д. Бедным, активно боровшимися за социалистическую переделку деревни. В момент великого колхозного перелома еще более возрастает значение стихов Маяковского о крестьянстве и для крестьянства, поэм, фельетонов и песен Д. Бедного о старой и новой деревне.

Разоблачая бездарные стилизации под фольклор, Маяковский избрал путь новаторского использования ценных элементов народнопоэтического творчества. Народная меткая сатира, дерзкая ирония устной частушки, образы и ритмы новых революционных песен нашли широкое применение в поэзии Маяковского и приобрели у него новую агитационную направленность и политическую остроту.

Неизменно привлекаются сказочные и песенные мотивы, пословицы, плясовые припевки и сатирические прибаутки в баснях и фельетонах Д. Бедного, в его поэмах и рассчитанных на массовое бытование песнях. В основных и лучших своих произведениях он прекрасно показал, насколько обогащает язык поэта и приближает его к народному мышлению и восприятию умелое привлечение фольклора. Но подчас, в связи со своими общими идейно-художественными ошибками, Д. Бедный упрощал и вуль-

[10] М. Горький, Собрание сочинений, т. 27, стр. 401.

гарнзировал некоторые фольклорные образы (поэма «Утиль-богатырь»).

Опыт Маяковского и Бедного помог Исаковскому в период его литературного самоопределения и перехода к творческой зрелости, подтвердил правильность избранных им эстетических позиций. У Маяковского-сатирика учился Исаковский, создавая свою книгу агитационных стихов о советском транспорте — «Вдоль по дороге, вдоль да по Казанке» (1934), в которой он привлекает и в прямом, и в пародийном звучании народные поговорки и припевки. У Д. Бедного воспринял Исаковский композицию стихотворения, построенного на контрасте старого фольклорного эпиграфа и нового содержания.[11] Не случайно о песне Д. Бедного «Проводы» Исаковский позднее упоминает в своей книге «О поэтическом мастерстве», как об одном из образцов подлинно творческого обращения к фольклору.

Взгляды М. Горького на литературный язык, как на народный язык, творчески отобранный и обработанный писателем; традиции Маяковского и Д. Бедного, выковавшиеся в борьбе с декадентской эстетикой, — все это легло в основу языковой практики Исаковского. Они помогли поэту изучить и использовать богатства родной речи, заключенные в бесконечно древнем и непрерывно обновляющемся словаре устных произведений, в их тщательно отработанной и в то же время всегда заново импровизирующейся фразеологии.

Исаковский изучает народное творчество не столько по сборникам и сводам, сколько в процессе его живого развития и восприятия народными массами. Его внимание привлекают не только традиционные жанры и произведения, но и образцы нового народнопоэтическго творчества, отражающего мировоззрение и опыт советского общества. Среди его фольклорных цитат можно встретить революционную песню, колхозную частушку, образы и мотивы народных песен периода Великой Отечественной войны. Знание не только старого, но и нового фольклора помогает поэту отбирать жизнеспособные, а не архаические элементы народной речи и поэтики.

К началу 30-х годов относится систематическая и углубленная работа Исаковского над народным стихом, над переводами песен народов СССР, над пересказами и переложениями русских сказок и песен, а также и чисто собирательская деятельность поэта, записывавшего современные варианты песен и частушек. В эти же годы Исаковский становится популярным в нашей стране поэтом-песенником, одна за другой появляются его песни

[11] См., например, поэму Д. Бедного «Мужики» и стихотворения Исаковского «Большая деревня», «На реке».

«Вдоль деревни», «И кто его знает», «Провожание», «Катюша» и др.

Свидетельством того, насколько внимательно и любовно изучал Исаковский художественную систему русского народного стиха, являются обработки народных песен, объединенные в цикле «Песни прошлого» (1936). Непринужденность и естественность интонации сказочника, бытовое просторечие, свойственное народной сатире, стремится передать поэт, пересказывая старинную сказку «Царь, поп и мельник». Исаковский сохранял подлинно народные черты содержания и формы фольклорных произведений, отбрасывая отдельные устаревшие или натуралистические подробности.

Значительную роль в развитии его творчества сыграла также систематически проводившаяся им работа над переводами народных песен Украины и Белоруссии. Некоторые из этих песен в прекрасном переводе Исаковского облетели буквально всю нашу многонациональную страну.

В своих стихотворениях поэт теперь часто обращается к фольклору как для показа жизни старой собственнической и новой социалистической деревни, так и для раскрытия переживаний простого человека-труженика. Многие его песни («Любушка», «Катюша», «Провожание», «Шел со службы пограничник» и др.) построены на основе сюжетных ситуаций и композиционных приемов народной лирики, тщательно отобранных и превратившихся в способ выражения нового социалистического мировоззрения.

Заметно возрастает интерес поэта к народному языку, изучением которого он непрерывно и тщательно занимается. Постепенно народнопоэтическая лексика и фразеология находят себе все больше места в языке Исаковского, врастают все органичнее и глубже в речь его лирического героя и самого автора.

«Я читал стихи Пушкина и Некрасова, стараясь понять, как при помощи самых обычных слов эти поэты достигают в своих произведениях такой огромной силы и убедительности», — вспоминает Исаковский. «Я записывал народные песни и частушки, находя в них очень много интересного в языковом отношении материала. В частности, я сравнивал язык старинных народных песен с языком частушек, возникших в народе уже значительно позже».[12]

Развитие языка Исаковского идет тем же путем, что и процесс роста и укрепления всей нашей советской литературы, которая, отбросив вульгаризаторские теории особого «пролетар-

[12] М. Исаковский. Как я изучаю родной язык. «Пионерская правда», 1952, № 6, 18 января.

ского» языка, порвав с формалистическими декадентскими попытками обескровить русский литературный язык, все чаще и настойчивее обращается к многовековому опыту народа.

2

Постоянно встречаются в стихах Исаковского слова, принадлежащие к старинным, но не устаревшим пластам русского основного словарного фонда, продолжающие жить в разговорной речи народных масс. Ваня Грай «*сроду* не бывал в таком саду», Любушка «*приворожила*» семерых. Старые обычаи «нынче не *подстать*». Крестьянин ждал революции «тысячу *годов*». Коротка для влюбленных «*стежка*». Девушка «*тужит* по милому». Поэта «*за росстани*» проводила мать, которой он когда-то носил «в *жнитво*» завтраки. Вдова-солдатка пошла с малюткой-дочерью «по всем *большакам*». Старуха ждет сыновей «*на побывку*», батрак «*в людях зимует и летует*» и т. д.

Систематически обращается поэт и к разговорным идиомам, которыми так богат русский национальный язык, умело используя их меткость и юмористическую окраску. Юбка на колхозница Марусе «новая, прямо с иголки». Смущаясь, девушка стоит «словно язык проглотила». Эльзасцу Мишелю на родине «не к чему руки приложить». Народ запомнит свои былые страданья «до гробовой доски». Ноги «как на грех не идут обратно». Месяц так светит на небе, что «хоть иголки собирай».

Источником для обогащения словаря поэта постоянно служила живая устная речь, о чем вспоминает он сам: «Мне нравится также следить за живой разговорной речью. В ней иногда бывает такая интересная „игра слов", которую невозможно придумать искусственно и которой не найдешь ни в одной книге».[13]

Необычайно широкое использование устно-разговорной фразеологии не только определяет словарный состав лирики Исаковского, но и превращается в постоянно применяемый им способ создания образа-характера. Путем сохранения особенностей устной народной речи поэт стремится правдиво показать облик простого советского человека-труженика, главного героя своих стихотворений. Рисуя скромность и сдержанность этих людей, глубину и искренность их чувств, Исаковский пользуется свойственным им языком. В то же время, раскрывая индивидуальное своеобразие языка и мышления советской девушки, советского воина, колхозника, писатель показывает культурный рост советского человека, расширение его политического кругозора.

[13] М. Исаковский. Как я изучаю родной язык. «Пионерская правда», 1952, № 8, 25 января.

Колхозник Кузьма Григорьев, «по прозванью Доброхот», в традиционных для народного мышления и языка выражениях вспоминает, как «оженился», как «на юру поставил хату, два окошка в белый свет», как его «душа заныла» после неурожая. Однако, рассказывая о вступлении в колхоз и освобождении от кулацкой кабалы, он находит новые слова и политические термины: «не твоя теперь эпоха» — обращается Доброхот к кулаку («Биография колхозника»).

Разговорная и песенная речь народа, проникающая в стихи Исаковского, очищена от отдельных архаизмов, свойственных некоторым фольклорным жанрам (былине, старой исторической песне, и т. д.), а также от диалектизмов, неуместных в литературном языке.[14]

В своих обработках русских народных песен (цикл «Песни прошлого») Исаковский устраняет диалектизмы: «не далече», «текет», «обманка», «теперя» и т. д., заменяя их общерусскими формами слов.

Но там, где это связано с идейной направленностью стихотворения, Исаковский не чуждается и таких «фольклоризмов», которые очень близки к народным говорам или могут быть отнесены к довольно древнему слою русского языка.

Устраняя ярко выраженные диалектизмы, Исаковский охотно прибегает к таким формам слова или оттенкам его употребления, которые типичны не для литературного языка, а для живой народной речи и поэтому зафиксированы в ряде местных говоров. Колхозница Настасья в одноименном стихотворении радуется, что советский строй утвердился на «*тыщи* лет». Эта же народная форма слова в «Песне о революции» звучит в устах крестьянина, впервые «за *тыщу* лет» спасенного от нищеты. Батрак Степан Тимофеевич мечтает не о большом *богачестве* («Четыре желания»).

Для устной народной речи и вырастающего на ее основе языка фольклора характерные деепричастные формы с окончаниями *учи*, *ючи*, некоторые специфические формы спряжения глаголов и образования множественного числа. Всеми этими особенностями народной лексики пользуется Исаковский:

Сидел не *жалеючи* глаз.
(«Четыре желания», *I*, 183).[15]

[14] Основное для Исаковского направление в работе над народным языком отмечено нашей лингвистикой. См.: С. И. Ожегов. Основные черты развития русского языка в советскую эпоху. «Известия Академии Наук СССР, Отделение литературы и языка», т. X. 1951, вып. I, стр. 30.

[15] В дальнейшем изложении все цитаты из стихотворений Исаковского даются по изданию: М. В. Исаковский, Сочинения, тт. 1 и 2, Гослитиздат, М., 1951. Курсивом обозначается том, прямым шрифтом — страница.

Глянул направо и — вот тебе на!
(«География жизни», *1*, 174).

Каменья грызя взаперти...
(«Мы шли», *2*, 17).

Как правило, эти отступления от литературных норм используются поэтом для речевой характеристики действующих лиц. Они никогда не нагромождаются в большом количестве и поэтому не приводят к подчеркнуто — «мужицкой», чисто внешней колоритности.

Бесспорно, архаически звучит былинное слово «оратай», которым называет поэт русского крестьянина в «Песне о революции». Но оно вполне уместно в нем, поскольку основной темой является прославление революции, воплотившей в жизнь тысячелетние «чаяния и ожидания» русского мужика-пахаря. «Оратаем безымянным» Исаковский назвал своего героя, именно желая подчеркнуть глубокие исторические корни народной борьбы за свободу и счастье, воспетой некогда самим народом в величавых образах русского эпоса, среди которых видное место занимает богатырь-пахарь, «оратай-оратаюшка» Микула Селянинович.

С той же целью подчеркнуть огромное историческое значение великого дела освобождения трудящихся введено архаическое слово «супостаты» в «Думу о Ленине»:

Он думал о том, о бесправном народе,
Кто поздно ложился и рано вставал...
Кто в тяжком труде изнывал на заводе,
Кто жалкую нивку слезой поливал;
Чьи в землю вросли захудалые хаты,
Чьи из году в год пустовали дворы,
О том, кто давно на своих супостатов
Точил топоры, но молчал до поры...[16]

С ушедшими в прошлое явлениями народного быта связаны такие слова-образы, в условиях советской действительности превратившиеся уже в архаизмы, как «поклон земной» («Лети письмо приветное») или материнское благословение, «которое навеки нерушимо» («Наказ сыну»). Введение их опять-таки оправдано идейной направленностью произведения: земной поклон становится формой выражения общенародной любви к верному соратнику Ленина — всесоюзному старосте М. И. Калинину. Нерушимое благословение посылает мать сыну-воину, призывая отомстить за поругание родной земли фашистскими захватчиками.

Эти архаизмы Исаковского нельзя рассматривать как прямые заимствования из определенных былинных или песенных текстов.

[16] М. Исаковский. Стихи последних лет. М., 1952, стр. 6.

Их стилистическая функция не отличается от установившегося в длительной художественной практике русской литературы применения старинных, мало употребительных в живой устной речи слов. В произведениях Исаковского, как и в творчестве других поэтов, архаизмы привлекаются для создания оттенка особой торжественности, некоторой приподнятости, для того чтобы подчеркнуть величие описываемых событий или переживаний.

Поэтому некоторые архаические слова сравнительно часто воскресали в советской литературе периода Великой Отечественной войны. В соответствии с этой общей стилистической тенденцией звучали и отдельные строфы Исаковского:

И, может быть, подкараулив ката,
Не пожалеет партизан огня
И сверх всего пошлет еще гранату,
И та граната будет за меня.
(«Отцовский дом разграблен и разрушен». 2. 28).

Но самый состав архаизмов Исаковского своеобразен. У него не встречаются ни церковно-славянизмы, ни мифологические образы. Нельзя считать лишь случайным совпадением то обстоятельство, что все архаические словосочетания его стихов находят многочисленные соответствия в языке былин, свадебных и похоронных причитаний, старинных народных песен. Исключительная чуткость Исаковского по отношению к народной эстетике и народному языку, большое внимание, которое он всегда уделял народному творчеству, помогли ему отобрать слова-образы, неразрывно связанные с историей и бытом народа, не ставшие чуждыми широким массам до сих пор. Показательно, что и самое осмысление и употребление подобных архаизмов не расходится, а совпадает с их местом и ролью в народнопоэтическом языке. «Оратай» в «Песне о революции», как и в былине о Микуле Селяниновиче, употребляется для характеристики трудового подвига народа. «Супостаты» объединяют в себе представление обо всех угнетателях и притеснителях народа и в прошлом и в настоящем, что вполне совпадает с семантикой и эмоциональной окраской этого слова в причети Ирины Федосовой, в текстах антикрепостнических песен.

Народное живое и меткое слово часто перерастало в законченные, отшлифованные формы поговорки и пословицы. На богатство содержания и сжатость формы этих «малых жанров» народного творчества неоднократно обращал внимание писателей М. Горький: «... пословицы и поговорки образцово формируют весь жизненный, социально-исторический опыт трудового народа,

и писателю совершенно необходимо знакомиться с материалом, который научит его сжимать слова, как пальцы в кулак, и разжертывать слова, крепко сжатые другими, развертывать их так, чтобы было обнажено спрятанное в них, враждебное задачам эпохи, мертвое».[17]

Пословица встречалась и в ранних стихах Исаковского, но, как правило, она употреблялась там не в авторской речи, а вкладывалась лишь в уста персонажей. Очень часто она резко отделялась от авторского повествования путем вынесения в эпиграф. Так, эпиграфом к стихотворению «Старик со скрипкой» служила пословица «Новое время — новые песни», к «Большой деревне» — старинная крестьянская поговорка «Москва — большая деревня». Эти фольклорные эпиграфы подчеркивали всю глубину преобразований, пережитых советской деревней за годы революции.

В период творческой зрелости Исаковского возрастает не только количество применяемых им пословиц, но и намечаются качественно новые формы их художественного использования. Теперь пословица органически входит в словесную ткань произведения. Иногда она нужна поэту, как сгусток старой, уже отжившей мудрости, опровергнутой всем укладом социалистического общества, нужна для того, чтобы ее художественно «снять». Такую роль играет в стихотворении «Настасья» одна из патриархальных пословиц о бабьей доле:

Не тебе ль, Настасья, говорили строго,
Что на белом свете все предрешено,
Что твоя дорога — с печи до порога,
Что другой дороги бабам не дано?
(*1*, 170).

Иногда пословица или поговорка приводится поэтом в новой редакции, отражающей новый революционный опыт советской эпохи:

Сила колхоза в огне не сгорит
И на воде не потонет.
(«География жизни». *1*, 175).

Наконец, и в речи героев, и в речи самого автора пословица фигурирует также в своей классической форме, поскольку многие старинные пословицы не потеряли своего значения и продолжают бытовать в советском фольклоре:

— К свадьбе залечится рана твоя, —
С шуткой его провожали друзья.
(«Крутится, вертится шар голубой». *2*, 43).

[17] М. Горький, Собрание сочинений в 30 томах, т. 24, стр. 493.

За все ты бралася без страха,
И, как в поговорке какой,
Была ты и пряхой, и ткахой,
Умела — иглой и пилой.
(«Русской женщине», 2, 105).

Ты знала — будет праздник
На улице твоей!..
(«Слово о России», 2, 83).

Исаковский не только вводит в стихи пословицы. Пользуясь основными принципами их словесного оформления (сжатость объема, своеобразие фразировки, требующей обязательной паузы между двумя частями, из которых состоит пословичное предложение, использование рифмы, подчеркивающей построение пословицы), он создает афоризмы, многие из которых превратились в так называемые «крылатые слова». Очень близки к пословице по ясности и меткости как самой мысли, так и ее словесного выражения, многие строчки его стихов и песен: «Чтобы девушка грустила, это надо заслужить», «Хороша страна Болгария, а Россия лучше всех», «Каким ты был, таким остался». Эти строки бытуют в современном разговорном языке на правах пословицы или поговорки, являясь неоспоримым свидетельством прямого воздействия поэта на язык народа.

Очень осторожно, с большим художественным вкусом пользуется Исаковский такой своеобразной формой народной лексики, как «народная этимология». В творчестве знатока русской жизни и русского национального языка писателя Н. С. Лескова народная этимология была одним из основных художественных средств. Но и у Лескова, и у других писателей прошлого народная этимология подчас становилась формой нарочитой стилизации под язык простонародья. К использованию этого специфического явления живой речи в советской литературе надо подходить с новых позиций. То, что было свойственно языковому мышлению народа в прошлом, когда его политический и культурный кругозор был ограничен неблагоприятными общественными условиями, не может механически переноситься в советскую литературу, изображающую жизнь народа в новом социалистическом обществе.

Стимулом для переосмысления слова по законам «народной этимологии» является теперь стремление передать новые смысловые оттенки, связанные с новыми явлениями народной жизни. Именно в таком виде всегда выступает «народная этимология» в стихах Исаковского.

Эти специфические обороты также подчас были непосредственно «подслушаны» поэтом. Исаковский, по собственному

признанию, в течение многих лет наблюдал за изменениями языка советского крестьянства, накапливал в своей записной книжке отдельные примечательные слова и выражения: «Так, например, — вспоминает Исаковский, — меня очень заинтересовало выражение одной старой колхозницы, которая просила „разгрешить" ее вопрос (вместо „разрешить"). Пусть даже это слово не приживется, но все же интересно разобраться в том, на какой почве оно возникло. А возникло оно вот почему. Сельсовет, который поступил с колхозницей незаконно, по ее мнению допустил некий „грех", „согрешил" по отношению к ней. Вот она и просит „разгрешить". Конечно, колхозница дошла до этого не путем логических умозаключений, а чисто интуитивно, но подоплека все же была именно такой».[18]

Из живой разговорной речи взято Исаковским выражение «география жизни», которое стало заглавием одного из его стихотворных сказов. «А какая же у меня география жизни? Что я — генерал какой, что ли? (Из разговора)», — гласит эпиграф к стихотворению. С помощью этого слияния «биографии» и «географии» поэт подчеркивает коренное изменение всех масштабов и возможностей жизни простого русского человека, произведенное революцией. В прошлом его труд не приносил ему общественного признания и почета:

Из дому — в поле, с поля — домой, —
Вся география наша.
(*I*, 172).

Настоящая жизнь, большая общественно-полезная деятельность открылась перед крестьянином в колхозе, как рассказывает об этом герой Исаковского:

. . . история жизни моей
И начинается с этого случая.
(*I*, 175).

Новые жизненные просторы открылись и перед крестьянской девушкой («Первое письмо»), которая так наивно и трогательно жалуется любимому на отсутствие «ненаглядных пособий», мешающее ей «показать еще не такой успех» в овладении грамотой (*I*, 184). Эпитет «ненаглядные», примененный как раз к «наглядным» пособиям, очень хорошо передает всю глубину и искренность чувства, всю радость человека, вырвав-

[18] М. Исаковский. Как я изучаю родной язык. «Пионерская правда», 1952, № 8, 25 января.

шегося из вековых пут невежества и забитости на светлую дорогу знания. С этим эпитетом так хорошо сочетается и уважительное «научная книга» — о букваре, «научное дело» — о переписке с милым.

К числу случаев употребления народной этимологии у Исаковского принадлежит эпитет «хасанистый». Девушка в песне «У колодца» («Шел со службы пограничник») так выражает свое отношение к бойцу Советской Армии:

Вижу, парень он хороший
И хасанистый такой.[19]

«География жизни», «ненаглядные пособия», «хасанистый парень» — слова, образованные по законам народной этимологии, но в них не только нет никакого архаического оттенка, а, наоборот, ощущается дыхание советской современности.

Иногда формы словоупотребления у Исаковского не могут быть прямо отнесены к народной этимологии, хотя и вырастают на основе свойственных ей семантических переходов и замен первоначального значения новым. Такой неологизм, явившийся результатом применения принципов народного словопроизводства, дополняет уже упомянутую выше речевую характеристику девушки из стихотворения «Первое письмо». Она, гордясь своими первыми успехами в науке, говорит о себе, что «стала такою ликбезной». Другая героиня Исаковского — колхозница — гордится тем, что «засундучила» грабителя-оккупанта: заставила его спрятаться в сундук и переправила к партизанам (песня «Ой, ругала я судьбу», написанная в годы Великой Отечественной войны).[20]

Неологизмом подобного типа является и глагол «приколхозили», встречающийся в ряду шуточных эпитетов («очень ветреная мельница», «небеса разоблаченные») и характерных народных оборотов («житье-бытье», «пошла отхватывать») в стихотворении «В дороге». В нем очень наглядно выражается стремление поэта создать радостное настроение, светлый веселый пейзаж, передать чувства людей, которые, наконец, покончили с нищетой и бесправием. Вся система изобразительных средств произведения и прежде всего лексика подчинены этой задаче:

---

[19] В последних изданиях своих песен и стихов Исаковский заменил «хасанистый» на более простой эпитет «осанистый». Песня «У колодца» писалась в момент, когда закончились бои на озере Хасан, где особенно отличились советские пограничные части. После же Великой Отечественной войны слово «хасанистый» уже утратило свою злободневность и свой особый оттенок восхищения героическими делами пограничников.

[20] Русские песни. Тексты песен, исполняемых Государственным Русским народным хором им. Пятницкого. Изд. «Искусство», М., 1944, стр. 233.

— Нынче ждем богатой осени, —
Будет хлеб наверняка:
Одолели, приколхозили
Злую долю бедняка...
План придумали недурственный,
Отвалили добрый пласт, —
Эта самая индустрия
Не забыла и про нас.
Вон — смотри — пошла отхватывать, —
Эта — нет, не подведет...
И с флажком на радиаторе
Трактор двинулся вперед.

(*I*, 125—126).

Все эти примеры показывают, что в создании той мягкой и светлой юмористической окраски, которая выражает искреннюю любовь и участие поэта к своим героям — простым советским людям, немаловажную роль играет применение народной этимологии и связанных с нею неологизмов.

3

Тщательно отбирая материал из сокровищницы национального языка, Исаковский пользуется не только свойственными разговорной речи народа меткими словами и смысловыми оттенками. «Народ-золотоискатель», как определяет его М. И. Калинин, был создателем национального языка и одновременно первым творцом-поэтом. Неизвестные народные певцы поколение за поколением вырабатывали и совершенствовали принципы словесного оформления песенных образов, диалогов, способы выражения мысли, повествовательную и описательную речь. Поэтический язык народного творчества всегда был одним из важнейших источников обогащения русской литературы. «В закономерностях развития средств словесно-художественной образности выражается национальная специфика литературы, — указывает академик В. Виноградов. — Чем ближе они к словесно-художественному творчеству народа, его национальным качествам, тем они сильнее и действие их долговечнее».[21]

Неразрывная связь поэзии М. Исаковского с языком фольклора, в первую очередь с языком особенно близкой его дарованию народной лирики, отчетливо выступает в его произведениях, начиная с середины 30-х годов. В более ранних вещах народнопоэтические обороты речи встречаются преимущественно там, где автор прямо цитирует фольклор. В зрелом

[21] В. В. Виноградов. Некоторые вопросы советского литературоведения. «Литературная газета», 1951, № 59, 19 мая.

творчестве Исаковского эти народнопоэтические обороты не нагромождаются механически и не берутся в тех же связях и опосредствованиях, как в первоисточнике. Как правило они приобретают новую идейно-художественную направленность, но сохраняют свойственную им эмоциональность и общепонятность.

Поэт очень широко использует специфические для народного творчества «постоянные эпитеты»: «студеный ключ» («Любушка»), «зеленые сады» («Ты по стране идешь), «заповедный клад» («Настасья»), «сыпучий», «горючий песок» («Мать»), «земля сырая» («Земля»), «крутой берег» («Катюша»), «горькая доля» («Я вырос в захолустной стороне») и т. д. Но в образной системе Исаковского, в отличие от народных песен, они далеко не преобладают. Традиционные эпитеты включаются в небольшом количестве в его стихи и песни рядом с эпитетами, созданными самим поэтом. В результате «постоянные» эпитеты приобретают новую идейную направленность. «Заповедный клад» отыскан колхозницей, «зеленые сады» расцвели в стране советов, «земля сырая», наконец, стала достоянием народа и т. д. С другой стороны, новые эпитеты, создающиеся Исаковским, приобретают ту общепонятность и эмоциональную выразительность, которыми отличается язык народнопоэтического творчества. Примерами могут являться «лесное диво» («Черемуха»), «бесплодное поле», «захудалые хаты», («Дума о Ленине»), «нерушимое слово» («Белорусская песня»).

Следует отметить, что, пользуясь отстоявшимися в устном бытовании эпитетами, поэт не прибегает к тем из их числа, которые имели некогда не просто типизирующее, а явно идеализирующее значение. Идеализирующие эпитеты типа «золоты терема», «парчево одеяльце», «лапотки семи шелков» и т. д. в свое время выражали такую особенность крестьянского художественного мышления, как стремление представить «желаемое» — «сущим», мечту — реальностью. В развитии советского народного творчества, ставшего на путь социалистического реализма, эпитеты такого типа постепенно исчезают. Не находят они своего применения и в поэтической системе Исаковского, производящего обычно строгий критический отбор художественных средств фольклорной поэтики.

Наряду с постоянными эпитетами характерной особенностью поэтического языка устного народного творчества является синонимия. Устойчивые синонимические пары типа «красота-басота», «кровь-руда», «родитель-батюшка», «биться-ратиться» и т. д. в изобилии встречаются в различных жанрах традиционного фольклора, начиная с заговоров и календарной

поэзии и кончая бытовой лирикой и солдатской песней. Частое употребление и многообразие видов синонимических словосочетаний свидетельствуют о большом значении этих средств языковой выразительности для народной эстетики.

Художественную направленность синонимии и ее своеобразие по сравнению с литературным языком вскрывает в своих работах А. П. Евгеньева: «Основное направление, по которому идет развитие и разработка средств выразительности в устной поэзии — это усиление значения, заключенного в слове, выдвижение и акцентирование какого-либо его оттенка, особенно важного по ходу повествования... Поскольку главная задача — усиление значения слова, то в качестве основного принципа в использовании синонимов в устной поэзии выдвигается на первый план совпадение значения, а не расхождение и создание различных оттенков, характеризующее использование синонимов в письменной литературе XIX—XX веков».[22]

В лирике Исаковского отмечена и закреплена эта специфическая черта народнопоэтического словоупотребления. Особенно широко использованы поэтом так называемые синонимические пары. Многие из них непосредственно заимствованы из практики устной поэзии, в которой обычно составляли неразрывное единство, всегда употреблявшееся именно в форме пары, каждый член которой своим значением дополнял и усиливал другой. Примерами такого заимствования, каждый раз оправданного тематикой стихотворения, являются: «грусть-тоска» («Двенадцать трав»), «любовь-присуха» («Бабьи разговоры»), «думала-гадала» («Настасья»), «ухажор-забава» («Провожанье»), «счастье-радость» («Когда вошла в приемный зал»), «слава-похвала» («В дорогу»), «мать-земля» («Песня о родине») и мн. др.

Но Исаковский не только использует готовые, отшлифованные многовековой устной передачей, синонимические сочетания. Учитывая их художественную функцию в стилистике народной поэзии, он создает по тому же принципу подчеркивания общих смысловых и эмоциональных оттенков вполне оригинальные, неизвестные в традиционном фольклоре пары. Таковы «короли-императоры» («Четыре желания»), «душегуб-враг» («Есть во Всходском районе»), «силачи-богатыри» («На реке, реке Кубани») и т. д.

На основе использования самого принципа народной стилистики создает Исаковский также целые синонимические

---

[22] Русское народное поэтическое творчество, т. I. Изд. Акад. Наук СССР, М.—Л., 1953, стр. 136.

группы и синонимические предложения. И те, и другие широко известны народной поэзии, поэтому Исаковский, не копируя непосредственно язык фольклора, создает очень близкие к нему словосочетания типа «сижу я разутый, сижу я раздетый» («Детство»), «в тихом поле, в спелом жите» («В поле»), или парные предложения: «Что все-то дороги исхожены, что пройдены все большаки», «И найдена книга великая, отыскана книга заветная» («Четыре желания»).

К поэтической практике фольклора, очень тонко и верно отразившей чрезвычайную гибкость русского языка, свойственное ему разнообразие типов словопроизводства, восходят часто встречающиеся в лирике Исаковского сочетания однокоренных слов. Однокоренные сочетания очень употребительны в устной разговорной речи, особенно в диалектах, как указывает А. П. Евгеньева.[23] Переходя оттуда в язык песен, былин, причитаний, они отбираются народными мастерами и приобретают ту же художественную функцию, что и синонимические пары: служат усилению значения слова. В типических для народной поэтики формах тавтологического прилагательного или тавтологического наречия употребляет однокоренные сочетания Исаковский:

Лишь бы ты не забыл меня в дальней дали...
(«Первое письмо», *1*, 135).

Горькое горе встречает его...
(«Крутится, вертится шар голубой», *2*, 44).

И тяжелее тяжкого упрека...
(«Отцовский дом разграблен и разрушен», *2*, 27).

Мил уехал далеко-далече...
(«Любушка», *1*, 161).

Русский язык отличается также богатством суффиксов, служащих для передачи различных смысловых и эмоциональных оттенков слова. Эта особенность языка также нашла не только свое отражение в устной поэзии, но и превратилась в последней в специфическое образное средство. «Одним из сугубо языковых, очень своеобразных и ярких средств устной поэзии является использование суффиксов, которые не только окрашивают какое-нибудь одно слово или группу слов, но и группы стихов, и целые произведения. Особенно широко и разнообразно используется суффиксация в лирических песнях и причитаниях (свадебных, похоронных и др.), реже и скупее она применяется в былинах, где внимание сосредоточено на пове-

[23] Русское народное поэтическое творчество, т. I, стр. 138.

ствовании, но элементы субъективной оценки и здесь выражаются при помощи суффиксации».[24]

Приведенные наблюдения А. П. Евгеньевой верно характеризуют своеобразие стилистики фольклора. В былинах богатырь ласково именуется «Добрынюшкой», «Никитиничем», противник же его — «змеище-Горынчище». Но в поэзии Исаковского суффиксация используется не столько для характеристики персонажей, как в былинах, сколько для создания особой задушевной настроенности, подобно тому как это делается в причитаниях и семейных протяжных песнях. В последних одно и то же слово употребляется сначала в обычной форме, а потом повторяется с уменьшительными и ласкательными суффиксами. Именно в этом направлении разрабатывает суффиксацию в своих песнях Исаковский:

На заре, на зорюшке туманной... («Песня о революции», *1*, 194).

Сторона, да сторонка родимая да любимая...

У тропы — тропинки неприметной («Зелена была моя дубрава», *2*, 123).

Сирота ты, сироточка, сиротинушка горькая...[25]

Ой, ты песня, песенка девичья... («Катюша», *1*, 217).

К числу специфических особенностей народной речи, благодаря коллективной устной обработке постепенно превратившихся в особые художественные средства поэтического языка, следует отнести также использование приставки «раз» в качестве выражения превосходной степени. По мнению И. А. Оссовецкого в песенном языке эта приставка употребляется и с прилагательными, не имеющими превосходной степени, и с существительными. «Указание меры качества есть и усиление меры эмоции... Приставка становится показателем высшей степени меры эмоциональности».[26]

Именно в этом качестве выступает приставка «раз» в таких характерных для «протяжной» песни и совершенно немыслимых в литературном языке обращениях как «вы туманы мои, туманушки, разосенние туманы мои» или «размолодчик, размальчик, разудалый».[27]

По прямому свидетельству Исаковского, впечатление, произведенное на него этой самобытной формой народной стили-

---

[24] Там же, стр. 134.

[25] Крестьянская лирика. Ред. и прим. Е. Гиппиуса и З. Эвальд, Библиотека поэта. Малая серия, Л., 1935, стр. 108, 137.

[26] И. А. Оссовецкий. Об изучении языка русского фольклора. «Вопросы языкознания», 1952, № 3, стр. 110—111.

[27] А. И. Соболевский. Великорусские народные песни, т. I. СПб., 1895, стр. 492; т. IV, СПб., 1898, стр. 15.

стики, послужило толчком для создания одной из самых замечательных песен поэта. «Песня „Ой, туманы мои", — пишет Исаковский, — можно сказать, возникла из старинной народной песни, в которой есть выражение „туманы мои, растуманы". (Кстати сказать, выражений подобного типа в народных песнях много, например: „Ты печаль моя, распечаль" и пр.). И вот мне очень понравилось это — „туманы, растуманы". Мне как бы представился тот край, где я родился и вырос, край, в котором много лесов и болот, край, где мои земляки-партизаны вели в то время борьбу с фашистами-захватчиками. В результате появилась песня».[28]

Эстетическое чутье поэта помогло ему понять и типичность подобных песенных оборотов речи для стиля старинной русской лирики, и заложенные в них возможности эмоционального воздействия на слушателя и читателя. Ведущий образ, подсказанный народной песней, был перенесен Исаковским в свое произведение в его характерном словесном выражении.

Синонимия, суффиксация, особое использование приставки — широко распространенные, органически связанные с лексическим составом и грамматическим строем языка образные средства традиционного фольклора. Но они далеко не исчерпывали его образной системы. Одним из излюбленных средств живописи словом в народном творчестве были образные параллелизмы, зачастую построенные на символическом истолковании пейзажа. «Образы русской природы в их символическом применении в лирической песне разрастаются в эпизоды, параллельные картинам жизни человека и описанию его настроений».[29]

Классические образцы народной лирики часто начинаются с подобных параллелизмов, сразу определяющих эмоциональную окраску всей песни.

Ой, не пыль в поле запылилася.
Не туман с моря подымается, —
Поднималися гуси-лебеди;
А один лебедь оставается,
Он повадился по зарям летать,
По зарям летать, по заутреним
Он ко белой-то лебедушке...
Разудалый добрый молодец,
Он повадился по ночам ходить,

[28] О поэтическом мастерстве, стр. 27.

[29] В. П. Адрианова-Перетц. Социально-бытовая народная поэзия XVII века. В кн.: Русское народное поэтическое творчество, т. I. Изд. Акад. Наук СССР, М.—Л., 1953, стр. 464.

По ночам ходить, по полуночам
А он к красной ли ко девушке...
. . . . . .
Цвели, цвели цветики да поблекли,
Любил, любил милый друг да покинул!..[30]

Такие же параллелизмы вводит в свои стихи и песни Исаковский, сохраняя символический характер пейзажа:

Помнишь на пригорке
В стороне родной
Расцвела калина
Над рекой Десной?
Расцвела калина
Над рекой Десной,
Прилетел к калине
Соловей лесной...
...Помнишь у калитки
У ворот с резьбой,
В сумерки встречалась
Девушка с тобой?..
(«Калина». Сб. «Наказ сыну», М., 1943, стр. 28).

Ой, цветет калина
В поле у ручья.
Парня молодого
Полюбила я.
(2, 165).

Вполне в духе народной лирики весеннее расцветание деревьев — символ юной чистой любви, к которому Исаковский возвращается также в песнях «На горе белым-бела» и «Лучше нету того цвету». Однако символические параллелизмы Исаковского выражают новое мировоззрение человека социалистического общества. Традиционная символика в большинстве случаев оттеняла скорбные печальные переживания своих создателей, бесправных и беззащитных и в труде, и в семейной жизни. Применяя параллелизмы фольклорного типа, Исаковский резко меняет их эмоциональную окрашенность, а подчас даже подчеркивает их несоответствие новым общественным отношениям и новой социалистической морали:

Больше нет, Настасья, белой той березы,
Что с тоски завяла раннею весной.
(«Настасья», 1, 171).

Не случайно в песне «Ой, цветет калина» строго выдерживаемый обычно в фольклорной лирике ряд параллельных обра-

[30] А. И. Соболевский. Великорусские народные песни, т. VII. (Пб., 1902, стр. 48, 223.

зов резко разрывается поэтом и превращается в прямое противопоставление:

У ручья с калины
Облетает цвет,
А любовь девичья
Не проходит, нет...

Во многих своих произведениях, близких к народному творчеству по жанру (величальная, колыбельная), по всей художественной системе образов (цветущая калина, сломанная и растоптанная врагом, как воспоминание о родном доме и любимой девушке), Исаковский привлекает традиционные символы, опять-таки переносящие на человека и его характеристику свойства явлений природы.

Эти устойчивые, вполне реалистические по своей эстетической природе символы, зафиксированные в свое время былиной, песней, обрядовой причетью, прочно вошли в народное мышление, они живут и в произведениях советского фольклора. Благодаря своей широкой распространенности в народном творчестве и народной речи они попали и в литературный язык, начиная с Пушкина и Кольцова, кончая Горьким и советскими поэтами-песенниками. Таковы образы-символы героя-сокола или орла, неразрывно связанные с представлением о мужестве, вольнолюбии, героике:

Оба — соколы степные,
Оба — гордость и оплот...
(«Сыновья», *1*, 168).

Смелым орленком на ясные зори
Ты улетишь из гнезда.
(«Колыбельная», *1*, 241).

Стань орлом могучим
Против воронья...
(«Калина». Сб. «Наказ сыну», стр. 31).

Герою-соколу противопоставляется враг в образе зловещего черного ворона — вестника несчастья, пожирателя мертвечины. С вороньем сравниваются насильники-татары в былинах: татары становятся под Киевом «силою несметною», под Киевом «черным-черно, словно черна ворона». Как символ несчастья вошел ворон и в бытовую лирику («Ты не вейся, черный ворон, над моею головой»). На основе как фольклорной, так и литературной традиции используется этот символ Исаковским:

Ты вырвалась из мрака и неволи,
Расправилася с черным вороньем.
(«Именинница», *1*, 221).

Пусть ворон — зловещая птица —
Клюет людоедам глаза...
(«Мы шли», *2*, 17).

Связь приведенных здесь образов-символов с народнопоэтической стилистикой станет еще более очевидной, если учесть, что они введены Исаковским в такие стихотворения, которые по всей своей образной системе близки к народной поэзии. Стихотворение «Именинница» насыщено оборотами народно-разговорной и народно-песенной речи (криницы, тяжкое житье, пустая торба, крепко-накрепко, заклятый враг и т. д.). Написанное в годы Великой Отечественной войны стихотворение «Мы шли» непосредственно соприкасается с народными заклятиями и заплачками, которые в советском фольклоре этого периода подчас приобретали новую антифашистскую политическую направленность. Поэт подчеркивает свой замысел, вкладывая проклятия врагу в уста старых женщин, вынужденных покинуть родной край и родной кров:

Мы шли... В узелки завязали
По горстке родимой земли
И всю б ее, кажется, взяли,
Но всю ее взять не могли.
И в горестный час расставанья,
Среди обожженных полей,
Сурово свои заклинанья
Шептали старухи над ней.
(*2*, 16).

Песенно-сказочного происхождения и образ «горя, лыком подпоясанного», неотступно преследующего человека, включенный Исаковским в уже упоминавшееся стихотворенье о советской Белоруссии:

И лыком подпоясанное горе
Не у тебя ль шагало за спиной?
(«Именинница», *1*, 221).

Образы-олицетворения, к числу которых относится упомянутая группа — горе, судьба, доля, вообще характерны для народнопоэтической стилистики. В фольклоре сплошь и рядом оживают и наделяются человеческими свойствами силы природы, с одной стороны, отвлеченные понятия, — с другой. Не

только мороз, солнце, ветры, земля, но и доля, кручина, радость в сказке и песне вырастают если не в самостоятельно действующий персонаж, то все же в какую-то отделенную от человека силу, к которой можно либо обращаться в поисках помощи, либо, наоборот, преодолевать ее сопротивление.

Уж ты, радость ты, моя радость,
Ты куда ж радость девалась?
Где весельице потерялось?
Не в лесу ли заблудилось?
Не в лесах то ли во дремучих,
Приболотинках да зыбучих? [31]

Замечательная особенность таких фольклорных образов-олицетворений — сочетание в них широкого обобщения с очень конкретными, даже бытовыми черточками. «Горе» — зловещее обобщение тяжкой народной судьбы в условиях эксплуататорского общественного строя — играет с мужиком «в гулючки» (русская сказка «Горе и два брата»), оно одето в рогожку, подпоясано лычком (песни о горе). «Доля» бедного крестьянина безмятежно спит под кустом, одетая в лохмотья (украинская сказка «Две доли»).

К народной стилистике в этом смысле восходит не только «горе, лыком подпоясанное», но и ряд других олицетворений, постоянно встречающихся в стихах и песнях Исаковского. «Судьба» молодого парня живет в поселке за рекой («В поле»). Девушка встречает свою «радость» («Наташа»).

Свойственное лирике Исаковского в целом смелое и решительное обновление изобразительных средств, восходящих к народному творчеству, наглядно проявляется и в характере его олицетворений. Многие из них опять-таки противопоставлены традиционным заунывным жалобам на горькую долю, на отсутствие светлой радости и вольной волюшки:

То счастье твое долгожданное
к тебе на могилу пришло.
(«Четыре желания», *1*, 186).

Не по этой ли улице
С нами шла, горделивая,
Наша вольная волюшка,
Наша доля счастливая?
(«Не у нас ли, подруженьки», *2*, 20).

В других случаях поэт так тесно связывает образы-олицетворения с современной действительностью, так искусно окру-

[31] Крестьянская лирика. Ред. и прим. Е. Гиппиуса и З. Эвальд, Библиотека поэта. Малая серия, Л., 1935, стр. 78.

жает их понятиями и терминами нашего времени, что они приобретают новое осмысление и необычайный, чаще всего юмористический оттенок. Так, девушка, ищущая свою «любовь», просит ее сообщить свой адрес, а «радость», повстречавшаяся Наташе, приобретает облик молодого парня.

Говорила Наташа:
— Иду на поля, —
Может, встретится снова
Мне радость моя...
Повстречалась ей радость
На том на лужке, —
В пиджаке нараспашку,
Часы на руке...
(«Наташа», *2*, 169—170).

Народные певцы создали и широко применяли также особый тип песенных зачинов — обращение лирического героя к силам природы: ветру, солнцу, растениям, птицам, как бы в поисках сочувствия и помощи.

Ты рябина ли, рябинушка,
Ты рябинушка кудрявая,
Ты когда взошла, когда выросла?

Ты заря ль, да ты, моя зоренька,
Заря моя, да ты все холодная!
У меня матушка — не родная...

Ты река ли, моя реченька,
Ты река ли моя быстрая! [32]

Некоторые песни Исаковского начинаются таким же фольклорным обращением:

Ой, вы, зори вешние,
Светлые края!
Милого нездешнего
Отыскала я.
(«Ой, вы, зори вешние» *1*, 163).

Ой, туманы мои, растуманы,
Ой, родные леса и луга!
(«Ой, туманы мои...», *2*, 26).

Ой, вы, вольные птицы,
Ой, вы, серые гуси!
(«Белорусская песня», *2*, 72).

[32] Крестьянская лирика. Ред. и прим. Е. Гиппиуса и З. Эвальд, Библиотека поэта, Малая серия, Л., 1935, стр. 141, 212, 240.

Эти формы народной поэтической речи привлекают поэта своей эмоциональной выразительностью, они дают возможность сразу ввести читателя или слушателя в область настроений лирического героя, передать и счастье советской девушки, и любовь к родине советского воина.

Умение выразить тонкие, многообразные оттенки чувства в общепонятной форме ценит Исаковский и в других элементах народной поэтической фразеологии. Поэтому он привлекает в своих песнях и стихах не только фольклорные параллелизмы, олицетворения и обращения, но и отдельные поэтические формулировки, непосредственно заимствованные из частушки, песни, прибаутки, звучащие то юмористически, то лирически задушевно.

Сам он этот сад колхозный
И садил, и поливал.
(«Ваня Грай», *1*, 150).

Сама садик я садила,
Сама буду поливать.[33]

Мне хорошо, колосья раздвигая,
Придти сюда вечернею порой.
Стеной стоит пшеница молодая
По сторонам тропинки полевой.
(«В поле», *2*, 131).

Хорошо мне с милым в поле
О любви поговорить,
Где густая, золотая
Рожь колхозная шумит.[34]

В духе лукавой и задорной поэтической речи устной частушки или детской сатирической дразнилки звучит соединение различных форм имени собственного:

Что же, Коля-Николай
Сделал ты с Катюшей?!
(«Провожанье», *1*, 205).

Нету Коленьки-Николеньки,
Нету колиных речей...
(Частушка).[35]

Коля, Коля, Николай
Кинул шапку на сарай.
(Дразнилка).

Для задушевных и трогательных «проголосных» песен о женской судьбе было характерно обозначение героини то по имени, то по отчеству, сложившееся, очевидно, еще в те далекие времена средневековья, когда величание по «отчине» было признаком уважительного отношения. Да и впоследствии в народном быту сохранилось обыкновение обращаться к взрослой женщине или солидному мужчине по отчеству. Знаменитая ска-

[33] Русские народные песни. Ред. Е. В. Гиппиус. Изд. «Искусство», М., 1943, стр. 148.
[34] Русская частушка. Библиотека поэта, Малая серия, Л., 1950, стр. 278.
[35] Там же, стр. 138.

зительница Федосова, желая показать, какое большое уважение своих соседей она, еще юная вопленица, сумела завоевать, вспоминает, что ее с тринадцати лет звали «с изотчиной». В своей поэме о старой деревне Исаковский подметил и передал эту черту бытового и песенного языка:

Он кличет зазнобу,
он кличет по имени-отчеству:
— Наталья Ивановна,
чем я тебе не хорош?
Наталья не слышит,
Ивановне, видно, не хочется
Идти на свиданье в зеленую рожь.
(«Четыре желанья», *1*, 179—180).

Открасовалася Марьюшка
Ох, ляли, в девках.
Покрасуйся, Ивановна,
Ой, ляли, в бабах...[36]

Ты ставай-ко, Па́влушка,
Пробуждайся, Михайловна.[37]
(Свадебные песни).

Сам Исаковский иногда подчеркивает народнопоэтические источники своей фразеологии. Очень показательны в этом отношении следующие строфы его стихотворений:

Кто-то чуть слышно
Ведет на гармошке:
— Позарастали
Стежки-дорожки...
(«Край мой смоленский», *2*, 137).

В Смоленской губернии, в хате холодной,
Зимою крестьянка меня родила
И, как это в песне поется народной,
Ни счастья, ни доли мне дать не могла.
(«Дума о Ленине»).

К поэтическому языку народной лирики восходит и смелая метонимия Исаковского в «Девичьей песне», где образы любимого и нелюбимого заменяются упоминанием глаз того и другого. Такие образы — глаза любимого или любимой вместо самого человека — широко распространены в песне и частушке, особенно девичьей:

Голубые глаза хороши,
Только мне полюбилися карие.
(*2*, 95).

Карие глазеночки,
Стояли у сосеночки...
Голубые глазки злые,
Черные — задорные...[38]

Того же происхождения ряд волнующих и скорбных образов в стихотворении «Зелена была моя дубрава», героиня кото-

[36] Русские песни. Тексты песен, исполняемых Государственным Русским народным хором им. Пятницкого. Изд. «Искусство», М., 1944, стр. 98.
[37] Крестьянская лирика. Ред. и прим. Е. Гиппиуса и З. Эвальд, Библиотека поэта, Малая серия, Л., 1935, стр. 134.
[38] Русская частушка. Библиотека поэта, Малая серия, Л., 1950, стр. 134, 137.

рого говорит о навсегда потерянном, отдавшем жизнь за родину любимом человеке:

Он погиб у города Медыни —
Боль моя, слеза...
(2, 123).

В старинной семейной лирике, выражавшей чувства жены, сестры, матери, можно найти многочисленные ласкательные эпитеты типа «моя слезиночка», «кровиночка». Собирательный образ любимого, именуемого «бо́лей», «бо́лечкой», встречается в некоторых циклах девичьих частушек. Глубокая эмоциональность этих форм песенной речи привлекла к ним внимание поэта, поставившего перед собой задачу выражения чувств советской женщины, которую постигла тяжкая утрата.

Но героиня Исаковского выросла не в дореволюционной деревне, а в условиях советского общества — она современница Великой Отечественной войны. В ее уста поэт вкладывает старинные ласкательные эпитеты в форме, принятой в литературном языке, очищенной от архаического или сугубо местного оттенков. Это очищение в высшей степени показательно. Работая над языком своих произведений, Исаковский не только широко привлекает опыт народной поэзии, но и непрерывно подчиняет художественные особенности последней требованиям нового советского миросозерцания и новой социалистической эстетики.

В области поэтического языка, как и во всем стиле поэзии Исаковского, проявляется свойственное ему тяготение не только к русскому, но и к украинскому и к белорусскому фольклору. Замечательные по словесной шлифовке и смысловой содержательности поэтические обороты речи Исаковский подчас находит и в белорусской песне, и в украинской думе.

Интерес Исаковского к украинскому и белорусскому фольклору, проявившийся также в его переводческой деятельности, имеет свои причины. Родина Исаковского, Смоленщина, благодаря своему географическому местоположению была с давних времен своего рода этнографическим очагом, где скрещивались великорусские, белорусские и украинские культурные традиции. В репертуаре смоленского крестьянства часто встречались белорусские и украинские песни, анекдоты. Типичные для украинской лирики образы «казака», «чумака», задушевные белорусские песни о перепелочке, зозуленьке были известны в деревнях Смоленщины наряду с русскими частушками и историческими песнями.

Повторяющимся припевом, играющим очень значительную роль во всей ритмической и композиционной структуре произ-

ведения является в одной из лучших песен Исаковского фраза «И кто его знает, чего он моргает». По указанию самого поэта она заимствована из народной украинской песни: «Толчком к написанию песни „И кто его знает" послужила также народная песня, на этот раз украинская. В ней меня привлекла фраза „бісов батька його знае, чого він моргае". Эта фраза и дала мне разбег для песни».[39]

Таким же «толчком» — полюбившимся образом, решительно переосмысленным, но оставившим свой след в словесной ткани произведения оказалась белорусская «Чечетка» по отношению к «Тетушке Христине» и украинская «Карие очи», отзвуки которой слышатся в начале и в конце песни «Под звездами балканскими» («Где ж вы, где ж вы, очи карие...», «Вспоминаем очи карие...»).

В стихотворении «Есть во Всходском районе», описывая свою родную Смоленщину, Исаковский говорит: «На ясные зори, на тихие воды прилетали весной соловьи» (2, 65). Украинские думы XVI—XVII веков, рождавшиеся в обстановке национально-освободительной борьбы украинского народа с турками, татарами, польской шляхтой, создали эту поэтическую формулировку, вложили в нее всю глубину народной привязанности к родному краю, всю искренность восхищения красотой родной природы. Украинские невольники на турецкой каторге мечтают вернуться «на тихі воды // на ясні зори // у край веселий // у мир хрещений».[40] Теми же словами вспоминает о родной Украине турецкая полонянка, Маруся Богуславка. Прибегая к поэтической формуле украинского фольклора, Исаковский, писавший свое стихотворение в годы Великой Отечественной войны, когда Смоленщина была испепелена пожарами и залита кровью, опирается на глубокую патриотическую традицию народного творчества, нашедшую законченное словесное выражение в этом описании прелести родного края.

Как в случаях заимствования образов белорусского и украинского фольклора, так и в употреблении отдельных украинизмов и белоруссизмов Исаковский умеет подчеркнуть не устаревшие или специфически местные оттенки, а глубокую национальную сущность. В небольшом стихотворном цикле «Осень 1939 года» то и дело встречаются украинизмы и белоруссизмы: «краина», «шляхи», «гай», «шляхта», но они необходимы для выражения основной идеи цикла, рассказывающего о воссоединении белорусского и украинского народов.

[39] О поэтическом мастерстве, стр. 27.

[40] В. Антонович и М. Драгоманов. Исторические песни малорусского народа. Киев, 1874—1875, стр. 39.

В языке Исаковского они становятся художественным средством воспитания чувства дружбы народов. С их помощью поэт выражает свое уважение к правам социалистических наций, подчеркивает, что сила советского патриотизма состоит в братском содружестве народов, в единстве их интересов и их общей преданности социалистической родине. Еще отчетливее выступает подобное значение отдельных, тщательно отобранных слов украинской или белорусской речи в стихотворениях «Украина моя, Украина» (1943) и «Белорусская песня» (1943). Первое из них снабжено посвящением: «Памяти неизвестного лейтенанта, геройски погибшего в боях за Украину». Идея великой дружбы русского и украинского народов подчеркнута чередованием эпитетов песенно-русских: «мать Украина», «родная моя Украина», и песенно-украинских: «сердце мое Украина», «ненько моя». В «Белорусской песне» ту же роль играют слова «дивчина», «краина» в окружении свойственных и русскому фольклору образов «серые гуси», «родимая сторонка».

4

У народной лирики научился Исаковский и некоторым, проверенным и закрепленным в практике устного исполнения, особенностям построения фразы. Поэтический синтаксис народной поэзии, начиная от древней былины и кончая близкой современности частушкой, изобилует повторяющимися словосочетаниями, повторением отдельных, наиболее значительных слов, целых стихов и даже групп стихов.

Особенно большую роль играли такие повторения в песенной лирике, где они часто перерастали в способ постепенного развертывания переживаний и настроений, становились проходившим через всю песню припевом. По мере формирования жанра литературной песни ее создателями — русскими поэтами конца XVIII и начала XIX века — все полнее учитывался и использовался опыт устной лирики. Построение песенного периода, часто совпадающего со строфой, на основе повторения наиболее значимых в данном случае словосочетаний, стало устойчивой традицией. В духе этого своеобразного песенного синтаксиса, сложившегося в результате синтеза народнопоэтической речи и успехов русской литературы в области массовой песни, написаны многие строфы произведений Исаковского.

Край мой Смоленский,
Край мой родимый!
Здесь моя юность
Когда-то бродила...
(2, 136).

Звал *тебя* я песней невеселой,
Ждал *тебя* я тысячу годов.
(«Песня о революции», *1*, 194).

А еще в груди тревога,
А еще душа болит,
Что кронштадтская дорога
Расставаться нам велит;
Расставаться, разлучаться,
А разлука тяжела...
(«Что за славные ребята», *2*, 249).

. . . . . .

И внезапно в небе
Гуси прокричали
О разлуке тяжкой,
О своей печали.
Прокричали гуси
Над лесной округой.
(«Пели две подруги», *2*, 9).

Сочетая в синтаксических конструкциях своих песен широко применяющиеся народной поэзией прямые и синонимические повторения, Исаковский прибегает также к особому типу фольклорных повторений, выраженных через отрицание:

Ничего на память не дарила,
А лишь только сердце отдала.
(«Любушка», *1*, 161).

Ничего-то вы, горы, не спородили,
Спородили, вы, горы, сер горюч,
вы, камешек.[41]

Не нужно ему, Тимофеичу,
Не нужно большого богачества,
А нужно ему, Тимофеичу,
Хотя бы одни сапоги.
(«Четыре желания», *1*, 131).

Находит свое место в языке песен и стихов Исаковского также прочно утвердившееся в былинах, причитаниях, «протяжных» песнях построение фразы с повторением предлогов:

Хорошо весною бродится
По сторонке *по* родной
(*2*, 147).

При пути-то было, *при* широкой,
при большой дорожке...

От всех больших и маленьких,
От жен и стариков,
От нынешних колхозников,
От бывших мужиков.
(«Лети письмо приветное», *1*, 237).

От великой *от* неволюшки —
От золотой *от* клеточки
От серебряной *от* нашесточки...[42]

[41] Крестьянская лирика. Библиотека поэта, Малая серия, Л., 1935, стр. 244.
[42] Там же, стр. 134, 112.

На основе поэтического синтаксиса устного стиха сложился особый тип повторений-подхватов, состоявших в том, что наиболее значимая в смысловом отношении группа слов переходила из конца одной строки в начало следующей. Эту особенность песенной речи всегда широко применяли поэты-профессионалы, обращавшиеся к песенному жанру (Кольцов, Некрасов), она свойственна многим произведениям Исаковского:

Закатилась, скрылася,
Скрылась, закатилася
Молодости девичьей
Первая звезда...

(«Где ты, лето знойное», *1*, 45).

Живет у нас в поселке,
Над самою рекой,
Живет один парнишка,
Парнишка молодой.

(*2*, 96).

Часто подхватывалась не только часть песенной фразы, но и целая строка песенного текста. Известны песни, в которых каждая строка повторяется дважды, причем, появляясь во второй раз, она уже служит переходом к новому образу, началом новой песенной строфы. Такое построение свойственно как солдатским маршеобразным песням «под ногу», так и «протяжной» семейной и любовной лирике:

Ох, есть дубравы, есть зеленые луга,
Ох, я ходила, я гуляла по тебе,
Ох, я ходила, я гуляла по тебе,
Ох, показался мне лесок невысок,
Ох, показался мне лесок невысок,
Ох, послыха́лся дружка Вани голосок...[43]

Не чуждается таких синтаксических конструкций, определяющих своеобразие строфы, перерастающих в композиционно-организующее начало, и поэзия Исаковского, которая уходит своими корнями в специфику народной песенной речи и умело сочетает последнюю с богатым опытом русского литературного стиха:

Иду я вдоль по улице,
А месяц в небе светится,
А месяц в небе светится,
Чтоб нам с тобою встретиться.

(«Услышь меня, хорошая», *2*, 106).

[43] Русские народные песни. Ред. Е. В. Гиппиус. Изд. «Искусство», М., 1943, стр. 132.

А девчонка отвечает:
— Совершенные лета.
Совершенные лета,
И никем не занята.
(«На перекрестке», *2*, 132).

О серьезном и углубленном изучении народного языка свидетельствуют и некоторые фонетические особенности, встречающиеся в поэзии Исаковского. В своих публицистических выступлениях Исаковский неоднократно подчеркивал, что народ, если судить по его собственному творчеству, предъявляет особенно высокие требования к мелодичности и благозвучию стихотворной речи. «Русский народ — это народ очень песенный, певучий. И поэзию он больше всего любит, говоря условно, певучую, т. е. такую, при чтении которой язык не спотыкается, которая течет легко, плавно, свободно, естественно».[44]

В своих песнях Исаковский обращается к такой глубоко национальной особенности русского песенного языка, как повторение одного и того же слова с разными ударениями:

Выходила на́ берег Катюша
На высокий бе́рег на крутой...
(«Катюша», *1*, 217).

И го́рьки, мне, горьки́ твои упреки...
(«Каким ты был, таким остался»).[45]

Перестановка ударения, оправданная практикой устной речи, подкрепляющаяся аналогичным произношением многих песенных строк русского фольклора, создает особую ритмическую выразительность также в стихотворении Исаковского «Дуб»:

Развесистый дуб на холме зеленеет,
Раскинувши ветви широ́ко.
И в землю родную своими корнями
Он входит глубо́ко-глубо́ко.
(Сб. «Стихи последних лет», стр. 22).

Только в русской речи, характеризующейся подвижностью ударения, его огромным значением для интонации фразы, могли возникнуть отдельные стихи и целые песенные строфы, своеобразие ритма которых определяется перестановкой ударения.

[44] М. Исаковский. Заметки о поэзии. «Знамя», 1949, № 8, стр. 175.

[45] В таком виде текст песни печатался в изданиях Музгиза, предназначенных для живого исполнения. В собрании стихотворений Исаковского повторяющиеся слова убраны как в этой строке, так и в других, очевидно, потому, что при чтении они уже не являются необходимыми.

На свободное перемещение ударений, иногда перерастающее в нарочитое противопоставление ударений музыкального и словесно-речевого, как на одну из форм проявления богатства и оригинальности ритмики народной песни, неоднократно обращалось внимание исследователей. Еще Аполлон Григорьев восхищался протяжной песней «Размолодчики все молоденькие», в которой встречаются следующие строки:

Разнесли мысли, ах, да по чистым полям
По зелёным, по зелёным, зелёным лугам.[46]

Широко использован подобный ритм в известной плясовой «Ах вы сени, мои сени»:

Выпускала сокола́
Из правóва рукава́:
Полети ты, мой сокóл,
Высокó и далекó,
И высóко и далéко
На родиму сторону.[47]

Однако советские поэты-песенники редко осмеливаются прибегнуть к этой традиции народного искусства. Опыты Исаковского остаются одной из особенностей его творчества и наглядно подтверждают глубокое и всестороннее изучение им народной поэзии именно в ее живом звучании.

Не только перестановка ударений, но и другие индивидуальные фонетические особенности произведений Исаковского говорят о неизменном внимании к национальной специфике русской речи, которая так блестяще выражена в пословицах, песнях, частушках. О песне Исаковского «Летят перелетные птицы» поэт А. Твардовский говорит: «„А я остаюся с тобою...“ Всего только, что „с тобою“ вместо „с тобой“. Но это неожиданно и по песенному так непринужденно».[48] Правильно указанную Твардовским «песенную непринужденность» языка Исаковского создает, однако, не только народное «с тобою», но и народная форма глагола «остаюся». Частица «ся», заменяющая литературное «сь», употребляется в некоторых диалектах живой народной речи и широко распространена в языке фольклора. Специфическая глагольная форма не только придает живую разговорную интонацию, но и помогает избежать недопустимого в песенном жанре

---

[46] Ап. Григорьев. Русские народные песни с их поэтической и музыкальной стороны. «Отечественные записки», 1860, № 4—5.
[47] И. Н. Розанов. Русские песни XIX века. М., 1944, стр. 48.
[48] Сб. «Новые успехи советской литературы», М., 1949, стр. 276.

скопления согласных. Это — не единичное явление в поэзии Исаковского:

Где ж ты, дочка? Где ж ты, Лина?
Что случилося с тобой?
(«Мать», *1*, 196).

Что, друзья, случилося со мною!
(«Черемуха», «Огонек», 1951, № 20, стр. 22).

Опираясь на правильно понятый критерий эстетических требований самого народа, поэт добивается того, что строки его стихов приобретают естественную напевность, легко ложатся в русло музыкальной мелодии. С помощью глаголов на «ся» в народной поэзии постоянно создавались дактилические окончания стихотворной строки, соответствовавшие напеву. Подобные окончания делают многие строки Исаковского органически близкими классическому народно-песенному стиху:

А дудка поет, разливается,
что жизнь пролетела, промчалася...
(«Четыре желания», *1*, 185).

А радость на тех на дорогах
ни разу еще не встречалася...
(Там же).

Темной ночью простилася
На ступеньках крыльца...
(«Огонек», *2*, 46).

В основе всей работы поэта над освоением поэтического языка фольклора, работы, которая охватила и словарный состав и стилистику, и специфику синтаксиса, и фонетические особенности, лежит тот же принцип подлинно критического отношения к народному творчеству, что и в основе его переводов и переработок последнего. В период своей поэтической зрелости Исаковский не перегружает своих произведений бросающимися в глаза «фольклоризмами» и не обращается к стилизации. Для него становится характерным уменье отобрать один-два песенных образа, употребить какой-то, наиболее уместный в данном случае прием песенной композиции, воспользоваться весьма умеренно пословичной речью, народнопоэтической формулировкой, специфической формой слова, но при этом отбросить всё устаревшее, ставшее чуждым мировоззрению советского человека.

Как прямые заимствования из народнопоэтического словаря, так и применение общих принципов фольклорной стилистики

неизменно проверяются Исаковским с точки зрения их соответствия живой советской действительности, которая является ведущим и определяющим фактором его творчества. Глубокое изучение жизни советского общества, умение уловить мысли и чувства простого советского человека определяют содержание поэзии Исаковского на всех этапах ее развития. Для воплощения их он использует все богатства русской народной речи, в том числе и те ее особенности и элементы, которые были коллективно обработаны самим народом и закреплены им в форме пословицы, сказки, былины, песни.

Почерпнутые из народной поэзии обороты речи и формы слова настолько органически входят в образную и словесную ткань стихов Исаковского, что заметить и выделить их становится не легко. Не случайно критик Ю. Белаш, анализируя язык Исаковского как одного из мастеров современной поэзии, безоговорочно решил, что «язык М. Исаковского — поэта, чье творчество глубочайшими корнями уходит в народные массы, — как раз весьма незначительно отягощен фольклорными выражениями и оборотами речи».[49]

Как показывают многочисленные приведенные нами примеры, утверждение Белаша совершенно не соответствует истине. Ошибка критика объясняется не только тем, что «фольклоризмы» в стихах Исаковского легко просмотреть, настолько живо и непринужденно они звучат в богатом языке поэта. Корни ошибки Белаша в наивном отождествлении элементов народно-поэтической речи с «архаизмами». «Реальный носитель фольклора — русский крестьянин — в своей повседневной обыденной речи давно уже не говорит тем архаическим языком, который еще до сих пор навязывают ему некоторые не в меру ретивые хранители и любители фольклора»,[50] — заявляет Ю. Белаш. Критик забывает, что этот «реальный носитель фольклора» «несет» не только старое народно-поэтическое наследие, но создает новые песни, частушки, пословицы, сказы, в языке которых уже нет ничего архаического. Да и лучшие образцы классического народного творчества ценны для нас прежде всего не обилием архаизмов или диалектизмов, а тем, что в них раскрывается всё богатство словаря национального языка, динамика его развития.

Плохо зная язык фольклора, представляя его себе как некое сплошное «гой-еси», критик просмотрел органическую близость языка Исаковского к народной поэтической речи.

---

[49] Ю. Белаш. Слово — полководец человечьей силы. (Заметки о современной поэзии). «Знамя», 1950, № 10, стр. 164.

[50] Там же, стр. 165.

Правильно осветил этот вопрос А. Бочаров, писавший: «Язык М. Исаковского опирается на два лексических пласта: современный русский литературный язык и „классический" язык русского фольклора...».[51]

Прекрасный знаток не только старого, но и нового советского фольклора, поэт Исаковский насыщает свои стихи именно такими «фольклоризмами», которые не отжили и не потеряли своего значения для языкового мышления современного русского колхозника или рабочего.

Наряду с прямыми цитатами из народной песни и с использованием ее образов, сюжетов, композиционных приемов, элементы лексики и стилистики, почерпнутые из фольклора, помогают Исаковскому придать своему творчеству глубоко национальный колорит и раскрыть новые черты духовного облика советского человека, воспитанные социалистической действительностью.

[51] А. Бочаров. О советской лирической песне. «Новый мир», 1950, № 7, стр. 228.

А. М. АСТАХОВА

ИССЛЕДОВАНИЯ СОВЕТСКОГО ВРЕМЕНИ О РОЛИ ФОЛЬКЛОРА В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Проблема взаимодействия литературы и фольклора — одна из важнейших в современном литературоведении и фольклористике. С нею связаны в области изучения литературы вопросы народности и художественного мастерства, в области изучения фольклора — вопрос о природе современного народного поэтического творчества и путях дальнейшего его развития. Таким образом, данная проблема должна рассматриваться в двух аспектах — со стороны роли фольклора в литературе и со стороны возникновения под влиянием литературы новых явлений в народном творчестве.

Настоящая статья в соответствии с задачей всего сборника касается первой стороны вопроса.

Русские писатели издавна, еще на заре развития литературы, обращались к народной поэзии как к богатейшему источнику поэтических средств изображения действительности, сокровищнице художественных образов, созданных народом. Характер использования народного творчества определялся идеологической позицией авторов. Не всегда он бывал прогрессивным. Таково, например, использование народной поэзии славянофилами, дворянскими консервативными поэтами 60—70-х годов, декадентами и символистами конца XIX — начала XX веков, идеологами кулачества в 20-х годах. Но обращение к фольклору передовых писателей и поэтов всегда было обусловлено их демократическими взглядами, вызывалось их стремлением к народности и реализму. К народной поэзии они обращались как к средству, помогающему изобразить подлинно типические стороны действительности, дать ее оценку с точки зрения интересов трудового народа, сделать литературу самобытной и демократичной по содержанию и форме.

Изучение того, как классики русской и братских литератур и советские писатели творчески использовали и используют в своих произведениях народную поэзию, приобретает в наше время особое значение ввиду задач, поставленных Коммунистической партией перед литературой и искусством. Это — задачи творческого развития метода социалистического реализма, обогащения и дальнейшего развития всех видов и жанров литературы, повышение уровня художественного мастерства с тем, чтобы в полной мере удовлетворять всё возрастающие духовные запросы советского читателя.[1] Раскрытие роли народной поэзии в творчестве лучших мастеров литературы несомненно имеет значение для самой художественной практики, для совершенствования литературного мастерства. Этим определяется большой интерес к данной проблеме в советскую эпоху вообще, появление ряда работ в этой области и особенное усиление внимания к проблеме использования фольклора в литературе в настоящее время.

На определенном этапе развития научных исследований в той или иной области бывает очень важно подвести итог всему сделанному, чтобы яснее обрисовались задачи и пути дальнейших изучений. Необходимо также внимательно присмотреться к опыту предшествующих изысканий, взвесить и учесть и общую их направленность, и их методику, и фактические результаты.

Вопрос о роли фольклора в литературе затрагивался в ряде литературоведческих работ как специальных, так и общего характера. Данная статья ни в коем случае не преследует целей полного, исчерпывающего охвата всех этих работ. В ней отмечены лишь те, в которых наиболее отчетливо отразились ведущие на том или ином этапе тенденции в исследованиях проблемы взаимоотношений литературы и фольклора. В задачу статьи не входит и критический анализ отмечаемых работ с указанием всех положительных их сторон и всех их недостатков. Это превратило бы статью в обширный критико-библиографический обзор и увело бы от поставленной автором задачи. Цель статьи другая: показать, как развивалось в советское время, расширяясь и углубляясь, изучение вопроса о роли фольклора в русской классической и советской литературе, в каком направлении разрабатывался этот вопрос на различных этапах развития литературной и фольклористической науки, какие принципиальные задачи ставили себе исследователи, какими путями они шли в решении поставленных задач.

---

[1] См.: Центральный Комитет Коммунистической партии Советского Союза — Второму Всесоюзному съезду советских писателей. «Литературная газета», 1954, № 149, 16 декабря.

1

Советские исследования о роли фольклора в литературе в той их направленности, которой они отмечены с 30-х годов, в корне отличаются от освещения этой проблемы в дореволюционной буржуазно-академической фольклористике.

Еще революционными демократами был поставлен вопрос о различных идейно-художественных результатах обращений писателей к народному творчеству в зависимости от разного характера этих обращений.

В своих статьях о Кольцове Белинский и Добролюбов, сопоставляя песни поэта с «русскими песнями» его предшественников — поэтов-сентименталистов XVIII века и поэтов-песенников начала XIX века, говорят о псевдонародности подражательных песен. Это лишь подделки под народную песню, характеризующиеся внешними заимствованиями народнопесенных элементов.

Статьи Белинского и Добролюбова о Кольцове, Белинского о произведениях Лермонтова «Бородино» и «Песнь о купце Калашникове» — первые исследования взаимодействия литературы и народного творчества, в которых обращение русских писателей к народной поэзии рассматривается в связи с задачей создания подлинно народной литературы и с вопросами художественного мастерства.

Против мнимой народности, бесполезных и бесцельных увлечений в литературе внешними этнографическими и фольклорными элементами выступал Чернышевский.[2]

Однако исследователи литературы и фольклора второй половины XIX — начала XX века не пошли по пути дальнейшего развития и конкретизации положений, высказанных в революционно-демократической критике. Они не раскрывали смысла обращений к народному творчеству, не изучали методов работы писателя над фольклором в соответствии с идейной позицией автора и замыслом произведения. Внимание исследователей было сосредоточено преимущественно на освещении следующих вопросов: выяснение всех биографических фактов, приведших писателя к близкому знакомству с миром народного творчества и обусловивших его обращение к сюжетам, образам, языку народнопоэтических произведений; определение степени близости тех или иных произведений писателя и его творчества к народной поэзии вообще, установление непосредственных источников народнопоэтических элементов в творчестве писателя.

[2] См., например, его рецензию на «Картины из русского быта» Вл. Даля. (Полное собрание сочинений, т. VII, Гослитиздат, М., 1950, стр. 983—986).

Таковы все наиболее значительные специальные работы о фольклоризме крупнейших писателей, относящиеся к 1890—1910-м годам: П. Владимирова «Исторические и народно-бытовые сюжеты в поэзии Лермонтова» («Чтения в Историческом обществе Нестора летописца», 1892, VI), В. Ф. Миллера «Пушкин как поэт и этнограф» («Этнографическое обозрение», 1899, № 1), Б. М. Соколова «Гоголь-этнограф» («Этнографическое обозрение», 1910, № 2—3), А. И. Некрасова «Кольцов и народная лирика» («Известия Отделения русского языка и словесности», 1911, кн. 2), Н. М. Мендельсона «Народные мотивы в поэзии Лермонтова» (сб. «Венок Лермонтову», М., 1914). В том же направлении рассматривается вопрос о фольклоризме писателей и в общих монографических работах и статьях, посвященных творчеству русских классиков.

Этот характер дооктябрьских исследований, посвященных вопросу о значении народного поэтического творчества для художественной литературы, обусловлен был, прежде всего, идеалистической методологией авторов, выключавших из поля зрения живую связь писателя с социальной действительностью своего времени, с общественно-политическими течениями, на базе чего формировалась и его эстетика. Характерно, например, что в большой работе В. Ф. Миллера нет ни слова о связи обращений Пушкина к народному творчеству с общим подъемом национального самосознания после 1812 года, с общественно-политическими взглядами самого поэта, с передовыми течениями первого этапа развития русского революционного движения. Обращения Пушкина к народной поэзии В. Ф. Миллер объясняет стихийным влечением поэта к народу, его «искренней любовью к нему, патриотизмом и художественным интересом».[3]

Несмотря на отмеченный основной методологический недостаток статей, приводивший их авторов к простой регистрации фактов и к формалистическим сопоставлениям, сделанные ими эмпирические наблюдения могут принести некоторую пользу, но лишь как предварительное накопление фактического материала для решения ряда частных вопросов, связанных с проблемой.

Указанные особенности дооктябрьской науки в раскрытии влияний народной поэзии на литературу характерны и для книги Николая Трубицина «О народной поэзии в общественном и литературном обиходе первой трети XIX века» (СПб., 1912). В ней собрано множество фактов, свидетельствующих о той большой роли, какую играла народная поэзия в развитии русской литературы первой трети XIX столетия, и с этой стороны книга Н. Трубицина и до сих пор сохраняет свое значение библиогра-

[3] В. Ф. Миллер, ук. соч., стр. 182.

фическо-справочного пособия. Но в ней нет никакой попытки как-то дифференцировать факты, показать разную их природу и разное значение в общем литературном процессе.

В отличие от дореволюционной буржуазной фольклористики советские исследователи связывают вопросы фольклоризма писателей с их общественно-политическими позициями, с их пониманием народности в литературе. Однако к такому методу исследования советские ученые пришли не сразу.

В советское время в изучении роли народного творчества в литературе намечаются три основных этапа.

Первый этап — это 20-е годы.

После Октября значительность и актуальность темы «литература и фольклор» были подчеркнуты самой жизнью, особенностями развития новой советской культуры. Литература и народное творчество вступили в этот период в новую фазу взаимоотношений. В борьбе за новое искусство передовые писатели и поэты, стремясь создать произведения, близкие и понятные народу, правдиво рисующие роль народных масс в истории, непрестанно обращаются к народной поэзии. Широко используют ее в своих агитационных стихах Демьян Бедный и Маяковский, поэты-песенники 20-х годов. С другой стороны, на вновь возникающие народные песни гражданской войны и восстановительного периода оказывает сильное влияние литературная поэзия. К народному творчеству в эти годы обращаются крупнейшие писатели-прозаики — Чапыгин, Шолохов, А. Н. Толстой. На основе родного фольклора происходит становление советской литературы многих народов СССР.

Вопрос о значении народного поэтического творчества для литературы становится в эти годы частью общей проблемы классического культурного наследия, его роли в созидании советской культуры. За правильное отношение к классическому наследию, за использование всех ценностей, созданных в предшествующие века, неустанно борются Ленин, партия. В свете проблемы наследия особый смысл и значение получают высказывания М. Горького об огромной роли коллективного творчества народа для индивидуального искусства.

Всё это выделило задачу изучения обращений писателей к народному творчеству как весьма важную среди других научных задач литературоведения и фольклористики и определило постановку проблемы уже в первых программных статьях советских фольклористов в 20-е годы. Так, в статье 1926 года «Очередные задачи изучения русского фольклора» [4] Ю. М. Соколов говорит

[4] «Художественный фольклор», I, М., 1926.

о настоятельной необходимости специального изучения «взаимоотношения книги и устного слова», причем это изучение «должно вестись с обоих концов: от книги к устному слову и обратно».[5] Однако он больше внимания уделяет первой стороне вопроса, относительно второй он лишь высказывает справедливое сожаление, что вопрос еще во всей своей широте и полноте не ставился. Но как же именно должна ставиться эта проблема — сам Ю. М. Соколов не говорит.

Не получила теоретического освещения данная проблема и на протяжении всех 20-х годов. Это объясняется общим состоянием советской фольклористики и литературоведения, развитие которых на этом раннем этапе их формирования было чрезвычайно затруднено влиянием чуждых идеологических течений. Преодоление их и перестройка науки на основе марксистско-ленинской методологии совершались медленно.

На отставание теоретической разработки проблемы в особенности оказали воздействие течения Пролеткульта и в дальнейшем РАПП с их пренебрежительным, а порой и враждебным отношением к культурному наследию вообще и, в частности, к народному творчеству, унаследованному от прошлых веков.

Что же касается конкретных исследований, разработки отдельных частных тем в области проблемы, то на них в большой степени сказались пережитки буржуазных методов исследования, преимущественно укрепившегося в 20-х годах формализма.

Поэтому исследователи попрежнему остаются в пределах регистрации фольклорных фактов в изучаемых произведениях, установления источников народно-поэтических элементов, формальной классификации последних. Так, в статье А. Орлова «Народные песни в „Капитанской дочке" Пушкина»,[6] — статье несомненно полезной по материалу, — устанавливаются печатные источники песенных цитаций Пушкина. Но какой смысл получают эти цитации из народной поэзии в художественной ткани всего произведения, как они увязываются с идейно-художественным содержанием отдельных частей повести, какую роль играют в композиции произведения,—автор не раскрывает, да такой задачи он себе и не ставит.

Чисто источниковедческий характер носит и статья В. Еланской «О народно-песенных истоках творчества Некрасова».[7] В статье указаны конкретные тексты народных песен, включенных Некрасовым в полном или переработанном виде в поэму «Кому на Руси жить хорошо», намечены и разные типы использования Некрасовым фольклора («почти буквальная пересадка»

[5] «Художественный фольклор», I, М., 1926, стр. 23, 24.
[6] «Художественный фольклор», II—III, М., 1927, стр. 80—95.
[7] «Октябрь», 1927, № 12.

целых текстов, «сжатие до динамичности», «развитие народно-песенной темы», «заимствования отдельных выражений и даже слов») и, таким образом, в какой-то мере затронуты художественные приемы поэта в использовании им фольклора. Но всё это делается бегло и сугубо формалистически. Автор не углубляет своих наблюдений и не ставит вопроса о том, чем же обусловлены те или иные случаи обращения к фольклору (идейными ли устремлениями поэта, характером ли самого фольклорного материала и т. п.). Автор занят единственной целью — обратить внимание на самые факты прямых заимствований из народной поэзии.

Такой же характер носят и другие работы этого периода, посвященные вопросу об использовании народного творчества в произведениях литературы, например богатая фактами статья Г. Синюхаева «Островский и народная песня».[8] Как формалистические особенно показательны две статьи об отношении творчества Сергея Есенина к народной поэзии, помещенные в выпуске IV—V журнала «Художественный фольклор» (М., 1929), — Н. Кравцова «Есенин и народное творчество» и Б. В. Неймана «Источники эйдологии Есенина». Ни в какую связь с идейным содержанием поэзии Есенина его обращения к народной поэзии и характер ее использования авторы не ставят. Задача их свелась к указанию народнопоэтических источников есенинских образов и к классификации способов построения образа (в статье Б. В. Неймана) в связи с заимствованиями из народных загадок. Никакой попытки раскрыть связь этих образов с идеологическими позициями поэта и его творческими замыслами нет.

2

Поворотным моментом в постановке проблемы взаимоотношения литературы и фольклора явилось начало 1930-х годов, ознаменованное ликвидацией в 1932 году РАПП и РАПМ, перестройкой литературно-художественных организаций и созывом в 1934 году Первого Всесоюзного съезда советских писателей.

Непосредственным следствием окончательного разоблачения порочных установок РАПП и РАПМ в отношении народного творчества явилось широкое движение по созданию массовой советской песни на основе художественных принципов народного песнетворчества. Значительно усилилось обращение к народной поэзии в других жанрах советской литературы.

На Первом Всесоюзном съезде советских писателей были поставлены вопросы творческого метода и классического наследия

[8] «Известия Отделения русского языка и словесности Академии Наук», т. XXVIII, 1923.

и было особенно подчеркнуто огромное значение народного творчества в развитии литературы.

Особое сосредоточение внимания в 30-е годы на вопросе о роли коллективного творчества народа в создании социалистического искусства и литературы находилось в тесной связи с общими задачами культурного строительства, выдвинутыми в этот период.

Коммунистическая партия утверждала мысль о том, что новое искусство, искусство социализма, должно быть глубоко народным и, чтобы достигнуть этого качества, оно должно опираться на многовековый художественный опыт широких народных масс.

К 30-м годам относятся знаменательные выступления руководящих деятелей партии и правительства, которые развивали ленинские положения о значении и роли народного творчества для создания социалистического искусства.

О том же в 1930-е годы в полный голос говорил в многочисленных своих выступлениях — в печати, на собраниях писателей и главным образом с трибуны Первого Всесоюзного съезда советских писателей — М. Горький.

Еще в 1930 году на Всероссийском Съезде крестьянских писателей, возражая одному из выступавших — тов. Васильеву, который сказал, что писатели «слишком увлекаются фольклором», М. Горький подчеркивал: «... наоборот — фольклором нам следует заниматься... Народные песни, народные сказки, народные легенды, — вообще все народное устное творчество, которое собственно и называется фольклором, — это должно быть постоянным нашим материалом».[9] Крестьянским писателям, говорил М. Горький, следует «устремить свое внимание на обогащение языка на почве народной русской литературы...». Знакомство с произведениями народного творчества «... дает большой фактический материал по знанию так называемого „народного духа“», помогает уяснить «нарастание деревенских чаяний, надежд, мечтаний о „правде“ и т. д.».[10]

А. Чапыгин вспоминает, как М. Горький, отметив в качестве одного из основных недостатков произведений многих крестьянских писателей отсутствие у них художественного своеобразия, «своего лица» («А личика-то у вас почти ни у кого нет!»), направлял писателей к творческому освоению народной поэзии: «Больше читайте фольклор, читайте первоисточники былин...».[11]

---

[9] М. Горький. Несобранные литературно-критические статьи. ГИХЛ, М., 1941, стр. 158.

[10] Там же, стр. 158.

[11] А. Чапыгин. Из воспоминаний об А. М. Горьком. «Год XXI, Альманах тринадцатый», ГИХЛ, М., 1938, стр. 51.

В дальнейшем, в своей переписке с рабкорами и селькорами, в статьях и речах, М. Горький неоднократно обращал внимание своих корреспондентов, слушателей и читателей на художественные качества народной поэзии, дающей образцы подлинного искусства, способного обогатить творчество профессиональное. На всю страну прозвучали в 1934 году известные призывы Горького: «Повторяю: начало искусства слова в фольклоре. Собирайте ваш фольклор, учитесь на нем, обрабатывайте его. Он очень много дает материала и вам и нам, поэтам и прозаикам Союза».[12] По мнению М. Горького, следует знакомиться со сборниками народных песен, так как такое знакомство может послужить «источником вдохновения для поэтов и музыкантов...».[13]

Всё сказанное определило широкое развертывание собирательской и публикационной работы по фольклору и усиление внимания к нему писателей. В качестве одной из первоочередных задач фольклористики выдвигается разработка вопросов взаимоотношения литературы и фольклора, в частности вопроса о роли народной поэзии в литературном творчестве. К 30-м годам относится и значительное усиление конкретных исследований по проблеме, и, что особенно характерно для данного периода, теоретическая постановка ее. Происходит пересмотр общих вопросов о природе фольклора и его отличий от литературы.

Литературно-критические журналы 30-х годов уделяют вопросам народного творчества, в особенности его взаимодействию с литературой, очень большое внимание.

В это время наблюдается в некоторых кругах литературоведов и фольклористов определенная тенденция сгладить границы между литературой и фольклором, сняв целый ряд признаваемых ранее качественных отличий между ними. Эта тенденция в какой-то мере была связана с непреодоленным еще до конца влиянием так называемой «исторической школы», преувеличивавшей роль индивидуального момента в народном поэтическом творчестве и затушевывавшей коллективную его сущность.

Яркое выражение этой тенденции находим в программной статье Ю. Соколова 1934 года «Природа фольклора и проблемы фольклористики».[14] Хотя автор и говорит (на стр. 146), что фольклор имеет свою специфику, как устное поэтическое творчество, отмеченное особыми условиями бытования, и это

[12] М. Горький, Собрание сочинений в 30 томах, т. 27, Гослитиздат, 1953, стр. 342.
[13] Там же, стр. 350.
[14] «Литературный критик», 1934, № 12.

выделяет фольклористику как отдельную часть литературоведения, но вся статья направлена на доказательство отсутствия качественных отличий между двумя этими формами словесного творчества. Все рассуждения автора сводятся к тому, что целый ряд «отличий» (анонимность, вариативность, роль традиции) заключается якобы лишь в количестве проявлений этих особенностей. В статье затрагивается и вопрос о взаимодействии литературы и фольклора, говорится как о наличии в фольклоре литературных произведений, так и об огромной роли фольклора в литературе. Но эта проблема ставится лишь в общей форме, подробно не освещается, а вопрос о влиянии народного творчества на литературу берется главным образом в плане значения его для стиля и языка литературных произведений.

Значительной теоретической работой по данной проблеме явилась статья Н. П. Андреева «Фольклор и литература», опубликованная в 1936 году во 2-м номере «Литературной учебы». В отличие от Ю. М. Соколова Н. П. Андреев подчеркивает принципиальную разницу между литературой и фольклором. Определяющим признаком последнего он считает коллективность бытования, то, что фольклорное произведение находится в общем коллективном пользовании.[15] В статье впервые серьезно, основательно, в теоретическом плане освещена проблема взаимодействия литературы и фольклора. Н. П. Андреев рассматривает проблему в двух аспектах — и со стороны влияния фольклора на литературу, и со стороны проникновения литературных произведений в фольклор. Сущность первого вопроса, по словам Н. П. Андреева, заключается в том, что у разных авторов совершенно различна функция привлекаемого ими фольклорного материала, а это зависит от их идеологической позиции. Отсюда и возникают различия в отборе материала и в характере использования его. «Поэтому необходимо исходить каждый раз из конкретной характеристики автора, из понимания направленности его творчества; необходимо установить, какой именно материал... берет из фольклора данный автор; необходимо выяснить далее, как именно он обращается с этим материалом».[16] В примечании к данному месту статьи автор указывает, что вопрос имеет значение не только «академическое», так как «для целого ряда национальных литератур выдвигался и выдвигается (и совершенно законно) лозунг использования фольклорного материала как базы для развития литературы». Но при этом необходимо учитывать, что и сам фольклорный

[15] «Литературная учеба», 1936, № 2, стр. 68 и 98.
[16] Там же, стр. 76.

материал различен, и использование его может иметь различный характер. «Без учета этого момента критическое использование фольклорного наследия невозможно, и в этом плане оглядка на прошлое может оказаться весьма поучительной».[17]

Для пояснения выдвинутых положений автор сопоставляет «фольклорные» песни Дельвига с песнями Рылеева и Бестужева-Марлинского. И Дельвиг и поэты декабристы берут фольклорные образы, фольклорную стилистику, песенные размеры, близкие к фольклорным, и создают на их основе собственные песни. «Но по существу, по внутреннему характеру явления эти совершенно различные». У Дельвига и в отборе материала (он использует лишь мотивы песен любовного характера, лишенных социальной заостренности), и в стилистике, словаре и ритмике «русских песен» виден далекий от народа и его интересов дворянский писатель, привлекающий фольклорный материал «как средство утверждения и своего рода украшения дворянской действительности». Для поэтов-декабристов важны были песни остро социальные и политические. Слагая свои агитационные и обличительные песни, они опирались на материал такого, например, типа, как песни об Аракчееве и т. п., или использовали лишь фольклорную форму, наполняя ее совершенно новым, революционным содержание. Дельвиг «привлечением фольклорного материала расширяет область интимной лирики и обогащает дворянскую поэзию, „очищая“ при этом фольклор, Бестужев пользуется фольклором для создания агитационной политической песни, предназначенной для более широких кругов, чем дворянская аудитория».[18] Н. П. Андреев останавливается и на других примерах обращений к народному творчеству, обусловленных идеологическими позициями самих писателей — Гоголя, Мельникова-Печерского, А. К. Толстого, Некрасова, Л. Толстого, Салтыкова-Щедрина и др.

Не все из определений характера фольклоризма того или иного писателя могут быть приняты (нельзя, например, согласиться с трактовкой фантастики некоторых из украинских повестей Гоголя как выражения религиозного мировоззрения писателя и средства утверждения этого мировоззрения), но сама постановка проблемы изучения фольклорных элементов в литературных произведениях была принципиально правильной и глубокой. Она направляла исследователей на раскрытие идейных побуждений писателей в их обращениях к фольклору.

---

[17] «Литературная учеба», 1936, № 2, стр. 76.
[18] Там же, стр. 81, 88—89.

3

Статья Н. П. Андреева знаменовала собой тот переход к более глубокому раскрытию процесса воздействия народного поэтического творчества на литературу, который характеризует фольклористические исследования 30-х годов.

Вместе с тем это не означало отказа от работы по собиранию самих фактов, говорящих о связях того или иного писателя с народным поэтическим творчеством — от выявления и регистрации фольклорных произведений, цитируемых писателем или в какой-то мере им используемых, от установления источников фольклорных знаний автора и т. п. В этом направлении особенно большая работа была проведена по изучению писателей, связи которых с народной поэзией до тех пор не подвергались исследованию.

В конце 20-х и начале 30-х годов была поставлена проблема «Горький и фольклор». Инициатору ее разработки Н. К. Пиксанову пришлось прежде всего произвести большую собирательскую работу. Его книжка «Горький и фольклор», опубликованная в 1935 году и явившаяся переработкой со значительными дополнениями доклада, прочитанного еще в 1928 и затем в 1932 году,[19] решала следующие задачи: 1) установление фактов непосредственного знакомства М. Горького с фольклором; 2) выборку фольклорных произведений, использованных Горьким; 3) описание фольклористической деятельности Горького как собирателя фольклора и его теоретика; 4) раскрытие роли Горького как пропагандиста фольклора. Таким образом, Н. К. Пиксановым была произведена чрезвычайно важная предварительная работа по выявлению многообразных отношений М. Горького к фольклору.

В свете проблемы «литература и фольклор» впервые также изучаются Л. Толстой, Салтыков-Щедрин, Достоевский, Мельников-Печерский,[20] из советских писателей — Маяковский, Прокофьев, Шолохов, Лебедев-Кумач.[21] Естественно, что во всех этих работах прежде всего устанавливались самые факты связи писателей с фольклором, выяснялись условия, определявшие фольклорные влияния на творчество данных писателей. Многие

[19] См. об этом в предисловии 2-го издания книги «Горький и фольклор». Гослитиздат, 1938.

[20] См. основной список (но не исчерпывающий) работ о фольклоризме писателей в книге: Ю. М. Соколов. Русский фольклор. Учпедгиз, М., 1938; 2-е изд., М., 1941, стр. 19—20.

[21] См. библиографию в конце настоящего тома, №№ 147, 148, 151, 155—158, 161, 164, 193, 194, 200, 203, 219, 330, 333, 335, 412, 433, 437—439, 441,442, 560, 562—565, 592, 656, 722, 726, 730, 736—739.

новые факты связи писателей с фольклором были раскрыты и в творчестве тех писателей, изучение фольклоризма которых начато еще в предшествующие периоды, причем иногда наблюдалось стремление подвести итог подобного рода изысканиям, дать сводку всех выявленных случаев обращения изучаемого писателя к фольклору.[22]

Но работа в этом направлении мыслилась уже не как самоцель, а как предварительное накопление материала, нужного для решения важнейших задач литературоведения (уяснение общественных позиций писателя, изучение его художественного мастерства) и фольклористики (роль данного писателя в развитии науки о народном творчестве).

Н. К. Пиксанов писал в 1935 году: «Моя книжка отнюдь не претендовала дать исчерпывающее изучение данной темы. Я только выдвигаю проблему, собираю документальный материал, даю ему первичную систематизацию, ставлю литературные тексты в связь с биографией Горького, даю общие характеристики и делаю первые обобщения».[23] Вместе с тем Н. К. Пиксанов говорит и о необходимости изучать вопрос о связях Горького с народной поэзией и в ином аспекте — исследовать функцию фольклора в художественном творчестве самого писателя. Подводя итоги своим изысканиям, автор отмечает, что «фольклористический материал в произведениях Горького может и должен изучаться не только фольклористами, но и литературоведами, не только ради фольклора, но и ради самого писателя».[24]

Эту же мысль Н. К. Пиксанов повторил и во втором издании своей книги, в которое он даже внес дополнительно особую главку: «Влияние фольклора на творчество Горького». Правда, данному вопросу он отводит всего 5 страниц (из 186) и не идет далее отдельных самых общих наблюдений над воздействием народного творчества на художественный стиль Горького. Но важно, что изучение М. Горького с этой стороны выдвигается как закономерное продолжение и развитие проделанной работы по выявлению фольклорных цитаций у М. Горького, а последняя осознается лишь как предварительный этап.

В ряде других работ, посвященных использованию писателями народного поэтического творчества, выявление самих фактов использования обычно сочетается с вопросом об их идейно-художественной функции.

---

[22] См., например, статью Н. П. Андреева «Пушкин и народное творчество». («Ученые записки Лен. Гос. педагогического института им. Герцена», XIV, Кафедра русской литературы, Л., 1938).

[23] Н. К. Пиксанов. Горький и фольклор. Гослитиздат, 1935, стр. 77.

[24] Там же.

Стремление вскрыть идейную направленность обращений писателей к народному творчеству, поставить ее в связь с общественно-политическими взглядами данного автора и его художественными замыслами — основная тенденция исследований 30-х годов в области изучения интересующей нас проблемы.

Отчетливо выражена эта тенденция в работах о Некрасове. Прежде всего следует указать статью «Фольклор в поэзии Некрасова» Н. П. Андреева,[25] в которой он при анализе творчества великого революционно-демократического поэта применяет ранее выдвинутые им принципы изучения воздействия народного поэтического творчества на литературу.[26]

Характер и направление статьи определяются автором уже в самом начале и противопоставляются прежним исследованиям данной темы. «Внимание исследователей, — говорит автор, — обращено было главным образом на изучение, так сказать, фольклорного инвентаря в творчестве Некрасова, на установление текстуальных или (реже) стилистических совпадений фольклорных текстов и текстов, принадлежащих Некрасову, на установление „заимствований" и „источников" и т. п.».[27]

Такую работу Н. П. Андреев справедливо признает нужной, но недостаточной. Его задачи — другие. Некрасов — художник-мастер, крупная поэтическая индивидуальность и вместе с тем фигура социальная. Принадлежность Некрасова к лагерю революционной демократии обусловливает характер его поэзии. Стремясь раскрыть в своих произведениях правду крестьянской жизни, Некрасов, как показывает это Н. П. Андреев, обращается к фольклорному материалу как к средству характеристики крестьянского быта, поскольку фольклор является, с одной стороны, сам элементом быта (обычай причитания, приметы и поверья в поэме «Мороз красный нос», например, и т. п.), с другой — фольклорные тексты помогают развертывать картины крестьянского быта (свадебные песни и причитания, семейно-бытовые песни и т. п. в поэме «Кому на Руси жить хорошо»). Но обращение Некрасова к фольклору имеет, по словам Н. П. Андреева, и другое назначение, тоже характеризующее его как поэта революционной демократии: дать изображение крестьянской жизни «в форме, близкой к фольклору и доступной восприятию самого крестьянства».[28]

---

[25] «Литературная учеба», 1936, № 7. Перепечатано в сборнике «Некрасов в русской критике», М., 1944.

[26] Н. П. Андреев. Фольклор и литература. «Литературная учеба», 1936, № 2.

[27] «Литературная учеба», 1936, № 7, стр. 60.

[28] Там же, стр. 67.

В статье Н. П. Андреева представлен довольно обширный конкретный материал фольклорных текстов и элементов народно-поэтической речи в произведениях Некрасова 60—70-х годов и соответствующие параллели из сборников Барсова, Шейна и других. Некоторые из этих материалов приведены впервые. Но выявление фактов, свидетельствующих о народнопоэтических основах произведений Некрасова, стоит у Н. П. Андреева в теснейшей связи с основной задачей статьи, подчинено этой задаче. Автор следит за способами использования фольклорных материалов. И он делает чрезвычайно важный и плодотворный для понимания характера творчества Некрасова вывод: «Некрасов не *подчиняется* фольклору, а *овладевает* им. У него нет слепого преклонения перед фольклором *вообще*. Поэтому он свободно изменяет фольклорный материал и свои произведения делает несравненно более сложными: мастер-художник вносит свои улучшения в материал...».[29] Это активное отношение поэта к фольклору, когда фольклор не отбрасывается и перед ним не преклоняются, а используют всё ценное в нем, Н. П. Андреев выделяет и подчеркивает как характерное для революционера-демократа 60-х годов.

По тому же пути изучения фольклора у Некрасова идет и Ю. М. Соколов в статье 1938 года «Некрасов и народное творчество».[30] Он также связывал обращение поэта к фольклору с общим направлением его творчества, с теми идейно-художественными целями, которые Некрасов ставил: «...в народно-поэтических текстах он находил подтверждение своим горьким раздумьям о народной жизни того времени, о силе и многообразии народного горя, о глубоких страданиях крестьянской бедноты». Фольклор помогал Некрасову «проникать в глубину народных переживаний, раскрывал его взору художника-реалиста то, что совершалось в глубинах народной души».[31] Ю. М. Соколов подчеркивает, что в подходе к народному творчеству Некрасов был чрезвычайно близок к Белинскому, Добролюбову и Чернышевскому.

Той же целеустремленностью отмечены и работы других авторов 30-х—начала 40-х годов, посвященные вопросу использования в литературе народного творчества. В небольшой статье И. В. Вострышева обращения М. Горького к фольклору связываются с некоторыми идейными линиями творчества писателя. Горький изображал неудовлетворенность трудовых масс, их тоску по лучшей жизни — в устном творчестве эти мотивы выражены

[29] «Литературная учеба», 1936, № 7, стр. 84.
[30] «Литературный критик», 1938, № 2.
[31] Там же, стр. 72.

чрезвычайно сильно — и М. Горький широко использовал их в своей творческой работе, в таких произведениях, как «Двадцать шесть и одна», «Детство», «В людях» и др.[32]

Роли народнопоэтических образов в идейной концепции «Песни о Соколе» посвящена статья С. Д. Балухатого.[33] В ней прослеживается, «на какие художественные образы и средства из народнопоэтического обихода» М. Горький опирался при осуществлении своего замысла, «какое идейное качество он нашел в устной традиции народного творчества и какого рода изменения этого качества он сделал в своем произведении».[34]

Очень интересна в плане уяснения того поворота, который приняли исследования в 30-е годы, статья Георгия Виноградова «Фольклорные источники романа „В лесах“».[35] Значительная часть работы представляет тщательно подбираемые доказательства того, что главным источником для П. И. Мельникова-Печерского послужил известный труд А. Н. Афанасьева «Поэтические воззрения славян на природу», вышедший в свет в 1866—1869 годах. Но установление данного источника не является конечной целью исследования. Доказав подвластность писателя философско-поэтической концепции Афанасьева, «окрашенной идеализацией целостного народного миросозерцания, исконного народного быта, крепкого предания», Г. Виноградов говорит о том, что именно определило данный факт подчинения. Это — сложившееся мировоззрение самого писателя, его реакционная славянофильская идеология. Отсюда опоэтизирование угасающего народного быта, разрушающихся старых устоев, архаических форм фольклора.

В работах 30-х годов наблюдается стремление не только поставить обращения писателей к фольклору в связь с их идеологическими, общественными позициями, но и с общелитературными традициями эпохи. В соответствии с этим исследователи выступают против узкого биографизма в объяснении фольклорных интересов того или иного писателя, против преувеличения влияний личных жизненных условий.

Так, М. К. Азадовский, изучая фольклоризм Лермонтова,[36] совершенно правильно отмечает, что «причины повышенного

[32] И. В. Вострышев. Горький и фольклор. «Литературная учеба», 1938, № 3, стр. 61—62.

[33] С. Д. Балухатый. «Песня о Соколе». В кн.: М. Горький. Материалы и исследования, т. III. Изд. Акад. Наук СССР, М.—Л., 1941.

[34] Там же, стр. 176.

[35] Опубликована в сб.: «Советский фольклор», № 2—3, Изд. Акад. Наук СССР, М.—Л., 1935.

[36] М. Азадовский. Фольклоризм Лермонтова. «Литературное наследство», т. 43—44. Изд. Акад. Наук СССР, М., 1941.

интереса Лермонтова к народной поэзии и фольклорным темам» глубже, чем влияние биографических фактов: их следует искать в общественных связях и симпатиях Лермонтова, в его понимании задач литературы, — «короче, в определенном общественном миросозерцании Лермонтова, которое выработалось у него довольно рано».[37] С этих позиций М. К. Азадовский и пытается объяснить обращения к фольклору Лермонтова и характер этих обращений. Появление в творчестве поэта образов разбойников и народных мстителей он связывает с традицией декабризма в русской поэзии 20-х годов и с общелитературными традициями этого времени, намерение Лермонтова включить в драматическую поэму «Мстислав Черный» песню о татарском полоне — с декабристской темой национальной героики. Известная заметка Лермонтова 1830 года, отразившая его интерес к народной поэзии («Как жалко, что у меня была мамушкой немка, а не русская...» и т. д.), и фольклорные мотивы у Лермонтова в 1830—1831 годы рассматриваются М. Азадовским на фоне настроений общественного протеста в творчестве поэта и как одно из звеньев в цепи аналогичных явлений русской литературы, выразивших общий интерес эпохи к народной поэзии и ее изучению. В связи с литературным движением 30-х годов, в частности с поднятым в то время вопросом о поэтической обработке фольклора, рассматриваются «Бородино» и «Песнь о купце Калашникове».

Тот же характер носят и работы 30-х годов об использовании фольклора в советской литературе. Однако советские писатели с этой стороны еще сравнительно мало привлекают внимание исследователей. Новая методология и методика исследования вырабатываются на анализе произведений русской классической литературы, творчества тех крупнейших ее представителей, которые особо выделялись своим специальным интересом к фольклору. Из советских писателей, кроме М. Горького, были исследованы в 30-е годы в свете проблемы взаимоотношений литературы и фольклора, как было уже выше указано, главным образом В. Маяковский, А. Прокофьев и М. Шолохов. Все трое принадлежат к кругу тех советских писателей, чье творчество в особенности отмечено близостью к народной поэзии.

В статье А. Дымшица «Маяковский и народное творчество» широкое обращение Маяковского к фольклору связывается со стремлением поэта к реализму и народности. Автором подчеркивается в этом обращении осознанность и четкость социального задания. Если фольклор не отвечал замыслу, Маяковский подвергал его в пределах того или иного жанра «идейной и образной

[37] М. Азадовский, ук. соч., стр. 227.

переоснастке».[38] В статье отмечены отдельные факты обращений поэта к народному творчеству: в «Окнах РОСТА», в работе над поэмой «150 000 000», в «Мистерии-Буфф».

Эта статья явилась началом разработки одной из важнейших тем в области изучения роли фольклора в советской литературе.

Лишь отдельные наблюдения, не раскрывающие тему в полной мере, содержались в статье Юрия Соколова «Александр Прокофьев и народная песня».[39]

Из статей 1930-х годов, посвященных фольклоризму советских писателей, наибольший интерес и в теоретическом плане и по основательности разработки поставленной темы представляет работа И. Кравченко «Шолохов и фольклор».[40]

Большое внимание, уделяемое Шолоховым фольклору, автор объясняет задачей, поставленной писателем, — «создать эпопею, правдиво и всесторонне отражающую исторический путь донского казачества».[41] Фольклор был для Шолохова и «объект изображения, и средство познания и глубокого отражения сложных процессов в изображаемой среде».[42] И. Кравченко следит за тем, как пользуется Шолохов фольклором в качестве источника познания казачьих обычаев и нравов — «особенно тех эпох, которые писатель сам наблюдать не мог»; как фольклор помогает писателю, с одной стороны, обрисовать мрачные, уродливые стороны казачьего быта, с другой, — выделить в быте и нравах донского казачества светлые, прогрессивные стороны. Наконец, смена фольклорного репертуара, которую прослеживает в романе писатель, помогает ему вскрывать происходящие в среде казачества процессы — расслоение казачества, рост революционного сознания, настроения кулацких слоев и т. п. В статье хорошо показан характер отношения М. Шолохова к фольклору, подлинная связь с ним писателя. У М. Шолохова нет цитатничества, стилизаций, механического перенесения фольклорных приемов, сюжетов и образов, он никогда не забывает идейно-художественной сущности фольклора, его неразрывной связи с историей народа, с революционным развитием действительности.[43]

---

[38] А. Дымшиц. Литература и фольклор. Сборник статей, ГИХЛ, М., 1938, стр. 80.

[39] «Литературный критик», 1936, № 1.

[40] «Литературный критик», 1940, № 5—6. И. Кравченко, молодой талантливый исследователь фольклора, пал смертью храбрых в Великую Отечественную войну.

[41] Там же, стр. 211.

[42] Там же, стр. 212.

[43] Там же, стр. 219.

И. Кравченко, как и большинство исследователей 30-х годов, ясно представляет, что при анализе фольклоризма писателя нельзя ограничиваться установлением заимствований из фольклора, их источников, влияний фольклора на художественную форму и т. д. Для него, как и для других, важна идеологическая функция фольклорных элементов в литературном произведении, их связь с замыслом, с общей идейной направленностью произведения. Теоретически Кравченко еще более углубляет проблему и задачи, стоящие перед исследователями. Чем ближе писатель к народу, — говорит он, — тем более органичны проявления взаимодействия литературы с фольклором. Часто дело заключается не в простых заимствованиях, прямых или косвенных. «На почве общности социальных, идейных и творческих позиций писателей и создателей фольклора возникает общность художественных образов, мотивов, тем».[44] Исследователи должны иметь в виду эту общность, чтобы правильно ставить и решать вопрос о связях писателя с народным творчеством, о народности его произведений.

4

Поставив вопрос об идейно-художественной функции фольклора в литературе, об отборе писателями фольклорного материала в зависимости от художественных замыслов и общественно-политических позиций писателей, исследователи, естественно, должны были прийти к освещению характера освоения этого материала, к изучению метода работы над фольклором. В 30-е годы работа в этом направлении еще не была развернута в полной мере, но в ряде статей она намечена, многие исследователи в большей или меньшей степени касаются этого вопроса, а некоторые исследования содержат и ценные наблюдения в данной области.

Выше мы видели, что в работе Н. П. Андреева о Некрасове выделяется, в обращениях поэта к фольклору, всё, что характеризует Некрасова как поэта революционной демократии. Но эта статья важна и тем, что в ней впервые дан ряд наблюдений, раскрывающих самый метод работы поэта с фольклором. С этой стороны статья Н. П. Андреева стала отправной для всех последующих работ о фольклоризме Некрасова, авторы которых будут проверять наблюдения Н. П. Андреева и подтверждать новым конкретным материалом, углублять, развивать и дополнять их.

[44] «Литературный критик», 1940, № 5—6, стр. 221.

Статья Н. П. Андреева имела большое значение и для освещения проблемы взаимодействия литературы и фольклора в целом, а также для разработки методологии и методики аналогичных исследований.

Некоторые замечания о характере использования народного поэтического творчества в поэзии Некрасова делает и Ю. М. Соколов. Именно эту задачу он и выдвигает как основную в работах подобного типа. В самом начале своей статьи «Некрасов и народное творчество» он указывает, что литературоведы и фольклористы, исследующие роль фольклора в творчестве классиков русской литературы, «большей частью останавливаются на полпути, ограничиваясь указанием на фольклорные источники литературных произведений и уделяя значительно меньше внимания вопросам творческого использования этих источников у данных авторов». Между тем большее значение имеет характер «освоения» этих источников.[45]

Свои наблюдения Ю. М. Соколов ограничивает поэмой «Кому на Руси жить хорошо», как произведением, в котором «с наибольшей силой сказалось влияние народного творчества».[46]

Не внося ничего принципиально нового в разрешение проблемы некрасовского фольклоризма по сравнению с Н. П. Андреевым, Ю. М. Соколов дает ряд дополнительных конкретных примеров, подтверждающих некоторые особенности метода использования народнопоэтических источников, которые были отмечены в работе Н. П. Андреева. Особенное внимание он обращает на стремление поэта «сжимать пространные описания и повествования, свойственные отдельным произведениям фольклора»,[47] достигая этим большей выразительности. Содержащиеся в обеих статьях факты послужили исходным пунктом для последующих работ послевоенных лет, которые явились новым этапом в изучении творчества Некрасова.

Вопросы мастерства затрагиваются больше всего, помимо статей о Некрасове, в работах о Горьком. Признание важности работы в этом направлении находим в отмеченной уже выше статье С. Д. Балухатого «Песня о Соколе».

Тщательное исследование С. Д. Балухатым идейно-художественного содержания тех народнопоэтических образов, которые, как он предполагает, могли быть основой «Песни» Горького, дало ему возможность сделать свой вывод о новом качестве центрального образа, той его направленности, которая отсутствовала

[45] «Литературный критик», 1938, № 2, стр. 59.
[46] Там же, стр. 61.
[47] Там же, стр. 66.

в известных нам фольклорных толкованиях образа и которая становится новой ступенью в его развитии благодаря творческой инициативе М. Горького.[48] Таким образом, в статье С. Д. Балухатого не только указаны некоторые аналогии образов «Песни» в народной поэзии, на которые мог опереться Горький, осуществляя свой замысел, но сделаны наблюдения, имеющие непосредственное отношение к вопросам мастерства.

Ряд заметок о творческом методе Горького в использовании им фольклора содержат статьи С. А. Бугославского и И. С. Эвентова.[49] С. А. Бугославский, изучая роль песни в ранних произведениях Горького, прослеживает значение народной поэзии для углубления реалистического письма, для характеристики действующих лиц различных социальных категорий, для изображения массовых сцен. В повести «Мать» материал песен помогает М. Горькому резко противопоставить «старый и новый мир». Бугославский показывает, как мастерски выполняет эту художественную задачу М. Горький.

Отдельные характерные особенности обработки и использования фольклорных источников отмечены и в статье И. С. Эвентова о горьковских сказках. В ней говорится, например, об освоении Горьким самого художественного метода народных сказок различного типа, о поднятии образов сказочных героев на уровень революционных идей нашего времени (наблюдение, аналогичное приведенному выше выводу С. Д. Балухатого о новом качестве образа Сокола), об искусном вплетении мотивов народных небылиц в «Русские сказки» М. Горького как средстве сатирического обличения, о стилизации манеры народного сказа в тех же целях и т. д.

Особенно ценной в плане изучения мастерства Горького представляется статья 1941 года С. Ф. Баранова,[50] который, подхватив некоторые положения С. А. Бугославского, дополнил, развил и аргументировал их на более обширном конкретном материале. В этой содержательной и вдумчивой статье много интересных и тонких наблюдений над тем, как используется М. Горьким песня — и в изображении отдельных действующих лиц, их переживаний, и в групповых характеристиках, и для более резкого

---

[48] Сб. «М. Горький. Материалы и исследования», т. III. Изд. Акад. Наук СССР, М.—Л., 1941, стр. 185.

[49] Сергей Бугославский. Горький и русская народная песня. «Литературный критик», 1938, № 6; И. Эвентов. Сказки Горького. «Литературная учеба», 1939, № 6.

[50] С. Ф. Баранов. Народная песня в произведениях Горького. «Ученые записки Иркутского Государственного педагогического института», вып. VII, 1941.

выделения мерзости, окружающей человека труда в условиях капиталистического гнета, и как деталь, усиливающая общее впечатление от изображаемого, и как иллюстрация в подтверждение высказанных в произведении мыслей.

Вопросы мастерства затронуты и в статьях о других советских писателях — или в виде отдельных разрозненных замечаний, касающихся частностей (построения какого-либо четверостишия, особо удачной рифмы и т. п.), или в форме общих утверждений, на материале не раскрытых, об «умелом использовании» фольклора (Ю. Соколов — о Прокофьеве), о «подлинном поэтическом новаторстве» в работе над фольклором (А. Дымшиц — о Маяковском). По-настоящему вопрос о мастерстве и творческом методе поставлен только у И. Кравченко в отношении М. Шолохова. Особенно заслуживают внимания 3-й и 4-й разделы статьи Кравченко. В 3-м разделе показано, как при помощи фольклорных средств строятся образы некоторых персонажей у Шолохова — Григория Мелехова, Аксиньи, деда Щукаря и некоторых других, в 4-м разделе изучается влияние поэтического языка народного эпоса и лирики на стиль произведений Шолохова, а также поставлен вопрос о роли фольклорных источников для изображения острых социальных конфликтов, драматических событий.[51] Характерна заключительная мысль автора, свидетельствующая о четком понимании им роли изучения фольклоризма крупнейших мастеров художественного слова: «...творчество Шолохова высоко поучительно для советской литературы и является лучшим свидетельством огромных возможностей обогащения современного искусства народным творчеством».[52]

Все указанное в направлении, характере и конкретном содержании работ 30-х годов о роли фольклора в литературе представляет несомненные завоевания исследовательской мысли этого времени. Можно оспаривать отдельные частные положения статей, говорить о недостаточном еще раскрытии тех или иных сторон отдельных произведений или творчества писателя в целом, отмеченных связью с народной поэзией, о том, например, что изучение роли фольклора в мастерстве писателя еще не заняло должного места в исследованиях. Всего только в нескольких статьях намечена, и то лишь мимоходом, некоторая эволюция писателя в его обращениях к фольклору. Но важно, что изучение проблемы получило в основном верное направление, что от простого отыскивания соответствий между изучаемыми произведениями и народным поэтическим творчеством перешли к раскрытию обусловленности обращений к фольклору общей направленностью

[51] «Литературный критик», 1940, № 5—6, стр. 226.
[52] Там же, стр. 228.

творчества писателя, идейно-художественными задачами, которые он себе ставил.

В результате научная литература обогатилась новыми важными фактами. Вопрос о значении тех писателей, которые изучались еще до Октября, был зачастую углублен, освещен более всесторонне. В научный обиход введены новые факты взаимоотношения литературы и фольклора, дооктябрьской наукой не затронутые.

Вместе с тем в некоторых работах первой половины 30-х годов, следовательно, написанных до известной дискуссии 1936 года, разоблачившей пережитки рапповщины, встречаемся с непреодоленным еще влиянием вульгарного социологизма. Стремясь вскрыть социальные позиции писателей, обращающихся к народному творчеству, некоторые исследователи (П. М. Соболев, А. Желанский) допустили грубые вульгаризаторские толкования.

Так, Кольцов был объявлен типичным выразителем мещанской идеологии за поэтизацию им крестьянского труда, за воплощение идеала материально благополучной жизни, за изображение любви крестьянина к природе. В соответствии с этим, рассматривались все образы кольцовской поэзии. Например образ удальца, передающий размах сильной души, изнывающей по воле, стремящейся к жизни «на распашке», вне сковывающих ее социальных условий, — образ, такой характерный для народной поэзии, — трактовался как «тип гуляки», чей идеал — «сытая, не знающая нужды жизнь».[53] «Дворянской идеологией Пушкина», якобы побуждающей поэта «смягчать» и «затушевывать» социальные мотивы, объяснялось внесение поэтом изменений в последнюю редакцию сказок о Балде и о Медведихе (замена, например, убийства попа вышибанием у него ума, замена «лап загребистых у волка-дворянина» «завистливыми глазами».[54]

5

В годы Великой Отечественной войны, когда с такой силой встал вопрос о великих национальных традициях русского народа, усилилось и обращение писателей к народной поэзии. Дальнейшее развитие получает в этот период творчество «уральского сказочника» П. П. Бажова, к народной поэзии обращаются писатели, работающие в историческом жанре — А. Н. Толстой и др.;

---

[53] П. М. Соболев. А. П. Кольцов и устная лирика. Смоленск, 1934.
[54] А. Желанский. Сказки Пушкина в народном стиле. М., 1936, стр. 30—34, 48—54.

к годам войны относится создание поэмы А. Т. Твардовского «Василий Теркин», имеющей глубокие истоки в русском фольклоре; углубляется связь с народным творчеством поэтов-песенников. Всё это еще более привлекает внимание исследователей к проблеме фольклоризма писателей и определяет интенсивную ее разработку в послевоенные годы.

Определившиеся в 1930-е годы прогрессивные тенденции в изучении роли фольклора в творчестве писателей получают дальнейшее развитие в науке послевоенного времени.

В условиях нового исторического этапа — перехода к построению коммунистического общества — вопросы социалистической культуры и искусства приобретают исключительное значение. На идеологическом фронте происходят в эти годы важные события. Они оказывают влияние на литературоведение и на фольклористику. Это влияние, в частности, сказывается и на содержании и характере исследований взаимодействия литературы и народного творчества.

Постановление ЦК ВКП(б) 1946 года о журналах «Звезда» и «Ленинград», направленное к преодолению пережитков безыдейности, аполитичности и формализма в искусстве, усилило внимание к вопросам советской литературы, определило более интенсивное и глубокое ее изучение.

В историческом постановлении ЦК ВКП(б) 1948 года об опере В. Мурадели «Великая дружба» был заострен вопрос об отношении профессионального искусства к коллективному, народному творчеству, было указано на исключительно важное значение последнего для развития социалистического искусства. Вместе с тем постановления об опере В. Мурадели и о неудачном кинофильме «Большая жизнь», а также критические статьи этих лет в партийной печати сосредоточивали внимание на вопросах художественного мастерства.

Интерес к художественной форме в ее единстве с идейным содержанием, к поэтическому стилю и языку литературы и народной поэзии еще более усилился в связи с постановкой вопросов литературного мастерства на XIX съезде КПСС, где особо была подчеркнута задача неуклонного совершенствования литературы и искусства.

Все эти события и связанные с ними изменения в направлении научной мысли не могли пройти бесследно для разработки такой важной в изучении литературы проблемы, как проблема взаимодействия литературы и народного творчества.

Прежде всего мы видим большое усиление работы в этой области. Значительно расширяется круг писателей, связь твор-

чества которых с народной поэзией является предметом специальных исследований.

Из писателей XIX века с этой стороны начинают привлекать внимание Полежаев,[55] Левитов, Решетников, Слепцов,[56] Короленко,[57] Мамин-Сибиряк.[58] Впервые поставлен вопрос о фольклоризме Радищева.[59]

В работах о классиках русской литературы, творчество которых уже подвергалось изучению в свете проблемы «литература и фольклор», раскрываются некоторые новые стороны в их обращениях к фольклору, углубленно разрабатываются отдельные определенные этапы работы писателя с фольклором. Так, в ряде статей Б. С. Виноградова в этом плане изучается повесть Л. Н. Толстого «Казаки».[60] Е. И. Покусаев исследует характер использования народной поэзии у Салтыкова-Щедрина в предреформенный период его творчества.[61] М. К. Азадовский посвящает специальное исследование рассказу Тургенева «Певцы»

---

[55] В. И. Безъязычный. Кавказ в жизни и творчестве А. И. Полежаева (1829—1833 гг.). «Известия Грозненского областного института и музея краеведения», вып. 2—3, Грозный, 1950.

[56] И. М. Колесницкая. Проблема народного быта и народного творчества в демократической литературе 1860-х годов (А. И. Левитов, Ф. М. Решетников, В. А. Слепцов). «Ученые записки Ленинградского Государственного университета», серия филологических наук, вып. 17, Русские революционные демократы, Л., 1952.

[57] И. Г. Парилов. Фольклор в сибирских произведениях В. Г. Короленко. «Ученые записки Новосибирского Государственного педагогического института», вып. 7, серия историко-филологическая, Новосибирск, 1948; С. И. Минц. Проблема народности искусства в повести В. Г. Короленко «Слепой музыкант». «Известия Академии Наук СССР, Отделение литературы и языка», т. XII, 1953, вып. 4.

[58] М. Китайник. Пословицы и поговорки в творчестве Д. Н. Мамина-Сибиряка. «Уральский современник», альманах, № 3(23), Свердловск, 1952; «Дмитрий Наркисович Мамин-Сибиряк. Сто лет со дня рождения, 1852—1952». Материалы Научной конференции. Свердловск, 1953.

[59] М. К. Азадовский. Фольклорная тема в «Путешествии из Петербурга в Москву» А. Н. Радищева. «Ученые записки Ленинградского Государственного педагогического института им. Герцена», т. 67, Л., 1948.

[60] Б. С. Виноградов. Повесть Л. Н. Толстого «Казаки» и народное творчество гребенского казачества. «Известия Грозненского областного института и музея краеведения», вып. 2—3, Грозный, 1950; К вопросу о формировании исторических взглядов Л. Н. Толстого. Там же, вып. 4, 1952; «Казаки» Л. Толстого и проблема народа. «Ученые записки Грозненского Государственного педагогического института», № 7, серия философская, серия филологическая, 1952.

[61] Е. И. Покусаев. Щедрин и устное народное творчество. «Ученые записки Саратовского Государственного университета», т. XX, вып. филологический, Саратов, 1948.

как выражению понимания Тургеневым народного творчества в период создания «Записок охотника».[62]

В статьях В. К. Архангельской и Т. М. Акимовой[63] делается попытка расшифровать план статьи Пушкина о русских песнях и в связи с ним разъяснить некоторые моменты использования Пушкиным народных песен.

1949 год — стопятидесятилетняя дата со дня рождения Пушкина — был ознаменован рядом статей в периодической печати, посвященных, среди других вопросов творческой деятельности Пушкина, вопросам связей его с народной поэзией. В статьях этого года и последующих подвергаются критическому разбору некоторые из прежних работ о Пушкине, определяются новые аспекты исследования.[64] Продолжается также разработка вопросов фольклоризма Некрасова и М. Горького.

Но особенно заметно усиливается работа по изучению роли народного творчества в советской литературе. Этому способствуют, кроме отмеченных выше условий, в которых в данные годы развивается литературная наука, особенности развития самой советской литературы, всё более обращающейся к народному творчеству. В предвоенные годы, в период Великой Отечественной войны и в первые мирные годы было создано много массовых советских песен, получивших широкое распространение. Их успех у советского народа определен подлинной народностью их содержания и формы, родством с поэтическими приемами и мелодикой народной песни. Усиление обращений писателей к народному творчеству замечается и в других литературных жанрах — в историческом романе, в поэме, в жанре автобиографическом. Такие выдающиеся произведения советской литературы, как уральские сказы П. П. Бажова, поэмы А. Т. Твардовского, автобиографическая трилогия Ф. В. Гладкова отмечены органической связью с народной поэзией.

Понятно, что уже в рецензиях и критических статьях отмечаются те или иные особенности анализируемых произведений

---

[62] М. К. Азадовский. «Певцы» И. С. Тургенева (Памяти Н. Л. Бродского). «Известия Академии Наук СССР, Отделение литературы и языка», т. XIII, 1954, вып. 2.

[63] В. К. Архангельская. План статьи Пушкина о русских песнях. «Ученые записки Саратовского Государственного университета», т. XXXIII, вып. филологический, Саратов, 1953; Т. М. Акимова. Пушкин о народных лирических песнях. Там же.

[64] См. статьи: В. К. Соколова. Пушкин и народное творчество. «Советская этнография», 1949, № 3; А. Пелисов. О фольклорных основах сказок Пушкина. «Советская этнография», 1950, № 4; И. М. Колесницкая. Некоторые проблемы народного творчества у Пушкина. «Вестник Ленинградского университета», 1951, № 2.

в их отношении к народному творчеству. Связь с народной поэзией таких писателей рассматривается и в общих обзорах их творческого пути. Наконец, некоторым из них посвящаются специальные работы, выясняющие характер их обращений к фольклору и функцию последнего в их творчестве.

В освещении вопросов взаимодействия литературы и фольклора приняли участие и некоторые из писателей, чье творчество в особенности отмечено органической близостью к народной поэзии. Выступления писателей в печати, их устные или письменные сообщения, разъясняющие те или иные случаи своих обращений к народному творчеству, представляют исключительную ценность; они помогают исследователям правильнее подойти и осветить связи данного писателя с народным творчеством.[65]

Выбор тем для диссертационных работ всегда показателен для роста общественного интереса к определенным проблемам в той или иной отрасли науки. В последние годы наблюдается совершенно отчетливо тяга молодых исследователей-филологов к освещению вопросов фольклоризма классиков русской литературы и советских писателей. В диссертации часто включаются главы, посвященные обращениям данного писателя к фольклору, или прослеживаются эти обращения и их характер на протяжении всего творческого пути.[66] Ряд монографий ставит своей специальной задачей исследовать роль народной поэзии в творчестве определенного писателя.[67] Это в особенности характерно для современного этапа разработки вопроса о роли фольклора в литературе.

Приведенные факты свидетельствуют о бесспорно значительном повышении интереса исследовательской мысли к данной проблеме.

---

[65] См. высказывания М. Исаковского, А. Твардовского, П. Бажова и других (см. библиографию в конце тома, №№ 115, 182, 201, 212, 220—285, 299, 313, 335, 347—349, 357—365, 430, 451, 452, 496, 544—546, 576, 577, 593—596).

[66] См., например, авторефераты: П. П. Кралина. Проблема народности в творчестве Г. Р. Державина. Л., 1951; Т. С. Колосова. Поэма Н. А. Некрасова «Мороз красный нос». Л., 1952; Л. В. Голи. Народ в стихотворениях Н. А. Некрасова 60-х годов. Л., 1953; Т. А. Бесединa. Поэма Н. А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо». Л., 1952. Авторефераты диссертаций, посвященных советским писателям, указаны в библиографии в конце тома, №№ 99, 167, 201, 233, 280, 291, 292, 296, 300, 315 и др.

[67] См., например, авторефераты: У. Б. Чавтараева. Фольклор и этнография кавказских горцев в повести Л. Н. Толстого «Хаджи Мурат». М., 1949; Г. Л. Федорова. Н. А. Некрасов и народное поэтическое творчество (60-е годы). Л., 1954. См. также библиографию в конце тома. №№ 91, 98, 142 и др.

Кроме усиления работы по изучению роли фольклора в русской классической и особенно в советской литературе, послевоенный этап в разработке данной проблемы характеризуется, во-первых, расширением задач, какие ставят перед собой исследователи, во-вторых, — общей устремленностью большинства из них в сторону изучения художественной функции фольклора в творчестве писателя. Мы видели, что вопросы мастерства в связи с использованием фольклора уже ставились в 1930-е годы, но далеко не во всех работах, и главная целеустремленность была другой: установить связь обращений к народному творчеству с теоретическими воззрениями на него писателя и с общей идейной направленностью его творчества, с пониманием данным писателем народности, с его общественными позициями. Вопросы мастерства специально мало разрабатывались. Теперь явный поворот был сделан именно в сторону изучения роли фольклора в художественном мастерстве.

6

Наиболее отчетливо общий характер развития исследований послевоенного времени о роли фольклора в литературе выявляется опять-таки в разработке некрасовского наследия.

В высшей степени характерна и показательна для основной направленности исследований фольклоризма писателей в наши дни глава «Работа над фольклором» последней книги К. И. Чуковского о Некрасове.[68] Само заглавие книги «Мастерство Некрасова» указывает, куда устремлены исследовательские интересы автора. Книга — собрание очерков, посвященных выяснению особенностей творческого метода Некрасова в отдельных областях его литературной деятельности. Очерк «Работа над фольклором» раскрывает проявления и характер мастерства Некрасова в использовании им фольклорных элементов.

Целеустремленность исследования К. И. Чуковского раскрывается в его словах о том, что существенным представляется «не столько отыскание первоисточников того или иного отрывка поэмы Некрасова, сколько изучение тех творческих методов, при помощи которых этот материал превращался под пером у Некрасова в новое произведение поэзии, выражающее его собственные — некрасовские — идеи и чувства...».[69] И далее автор говорит, что производимая Некрасовым обработка фольклорных

---

[68] Корней Чуковский. Мастерство Некрасова. Гослитиздат, М., 1952. Указанная глава — стр. 331—553.

[69] Там же, стр. 339.

источников «была многообразным процессом, который всякий раз изменялся соответственно с каждым данным случаем». Однако за этим разнообразием «чувствовалась стройная система, чувствовались единые, общие установки и принципы», важные «для понимания основ революционно-демократической поэзии Некрасова».

Очерк и преследует задачу уяснить эти общие установки и принципы. К. И. Чуковский устанавливает в качестве определяющего момента в характере использования Некрасовым фольклора, понимание им фольклора как творчества, идеологически разнослойного, отражающего не единое, целостное мировоззрение какого-то «сплошного» народа, а мысли и чувства различных групп крепостного крестьянства. Как революционер-демократ Некрасов ценил в фольклоре его сильные прогрессивные стороны, выражение социального протеста народа и всегда был готов бороться с проявлениями исторически обусловленной ограниченности крестьянского сознания и патриархальной мягкотелости. Отсюда, по словам К. И. Чуковского, определились основные приемы в работе Некрасова над фольклором, которые особенно четко сказались в поэме «Кому на Руси жить хорошо»: использование почти без изменений фольклорных элементов, выражающих социальный протест народа; переделка фольклорных текстов, неправильно освещающих действительность; видоизменение «нейтральных» текстов в духе общей идейно-художественной системы своих произведений; создание на основе фольклора собственных произведений.

К. И. Чуковский рассматривает также художественную функцию в стиле поэта разных элементов народнопоэтической речи — уменьшительно-ласкательных слов, повторов, синтаксического параллелизма и т. д.

Выполнение поставленной К. И. Чуковским задачи — выяснить общие установки и принципы работы Некрасова над фольклором — стало возможным именно потому, что самим К. И. Чуковским и другими исследователями были к этому времени сделаны в связи с изучаемой проблемой многие наблюдения в разных областях творчества Некрасова, был подготовлен материал для определенных обобщений.

Однако процесс использования Некрасовым фольклора исключительно многообразен, он изменялся в связи с идейно-художественным замыслом каждого из произведений и с общим развитием творчества поэта. Поэтому в послевоенные годы создаются работы, изучающие характер обращений Некрасова к фольклору на отдельных этапах его литературной деятельности и в тех или иных его произведениях в соответствии с их общей

идейно-художественной направленностью. Таковы работы Б. Я. Бухштаба «К истории стихотворения Н. А. Некрасова „Катерина“»,[70] Т. С. Колосовой — о народном творчестве в поэме «Мороз красный нос»,[71] Т. А. Бесединой о роли народного творчества в поэме «Кому на Руси жить хорошо»,[72] И. М. Колесницкой об идейно-художественной функции фольклора в поэзии Некрасова 1850—1860-х годов,[73] Г. Л. Федоровой о фольклоризме Некрасова в 1860-е годы[74] и некоторые другие.

В названных исследованиях определились две характерных для нашего времени тенденции в разработке проблемы: стремление еще более углубить изучение связи обращений Некрасова к народному творчеству с его революционно-демократической борьбой и раскрыть эволюцию творческого метода Некрасова в использовании им фольклора.

О необходимости углубленного изучения революционно-демократических позиций Некрасова в его работе над фольклором говорит К. В. Чистов в статье «Н. А. Некрасов и народное творчество (задачи изучения)».[75] Нельзя изучать проблему отношения Некрасова к народному творчеству, пишет он, вне связи со всеми обстоятельствами сложной и напряженной борьбы революционных демократов за передовую науку о народном творчестве, вне связи со взглядами на народное творчество Белинского, Чернышевского и Добролюбова, с развитием революционно-демократической эстетики, а также вне связи с конкретными обстоятельствами общественной и литературной борьбы самого Некрасова.[76]

Вопрос о революционно-демократических позициях в обращении поэта к фольклору ставился уже в 30-е годы, но ставился только в самых общих чертах. В большинстве работ послевоенного времени эти связи некрасовского фольклоризма с общими

---

[70] Некрасовский сборник, I, Изд. Акад. Наук СССР, Л.—М., 1951.

[71] Указанная выше диссертация, см. стр. 314. В диссертации специальная глава (3-я) посвящена данной теме.

[72] См. стр. 314. См. также статью того же автора: Народные пословицы и загадки в поэме Некрасова «Кому на Руси жить хорошо». «Ученые записки Вологодского педагогического института им. В. М. Молотова», т. XII — филологический, 1953.

[73] И. М. Колесницкая. Художественные особенности поэмы Н. А. Некрасова «Коробейники». «Вестник Ленинградского университета», 1954, № 3.

[74] Г. Л. Федорова. Н. А. Некрасов и народное поэтическое творчество (60-е годы). Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Л., 1954.

[75] Некрасовский сборник, I, Изд. Акад. Наук СССР, М.—Л., 1951.

[76] Там же, стр. 106 и 107.

задачами революционно-демократической литературы показаны более четко.[77]

Углубляя исследование в указанном направлении, авторы в большинстве случаев основное свое внимание обращают на вопросы художественного мастерства, творческого метода, идейно художественной функции народного творчества в произведениях Некрасова.

Другим важным новым моментом в изучении роли фольклорных материалов в творчестве Некрасова (тоже характеризующим общее развитие советских исследований) явилась постановка вопроса об эволюции приемов и способов творческого использования поэтом фольклора. В 1930-е годы этот вопрос только намечался. Сейчас он начинает занимать видное место в некоторых исследованиях, например в работах И. М. Колесницкой, где прослеживается отход Некрасова в 60-е годы, — в связи с выдвинутыми революционной демократией требованиями создать реалистические образы современных крестьян, — от метода использования им народного поэтического творчества в более ранние годы.[78]

В плане такой более широкой и более углубленной по сравнению с 1930-ми годами постановки проблемы фольклоризма изучаются в наше время и другие крупнейшие представители дореволюционной классической и советской литературы.

Если в отношении Некрасова можно уже было дать некоторые обобщающие выводы, то в области изучения роли народной поэзии в мастерстве Горького необходим еще целый ряд предварительных частных изысканий, которые касались бы отдельных произведений, отдельных этапов творческой деятельности Горького, отдельных вопросов мастерства Горького в пределах огромной и сложной проблемы «Горький и фольклор».

Одну из таких частных задач, не связанную с важным вопросом в области художественного мастерства — с проблемой типизации, поставила в своей работе М. А. Шнеерсон,[79]

---

[77] В этом плане очень интересна статья Б. Я. Бухштаба, показавшего, как Некрасов полемизирует в песне «Катерина» с самим фольклором, с выражением патриархальных настроений крестьянства в семейно-бытовых песнях. В диссертации Г. А. Федоровой впервые освещены взгляды самого Некрасова на народное творчество, их революционно-демократический характер.

[78] И. М. Колесницкая. Художественные особенности поэмы Н. А. Некрасова «Коробейники». «Вестник Ленинградского университета», 1954, № 3.

[79] М. А. Шнеерсон. Фольклор в творчестве М. Горького 1892—1917 гг. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Л., 1954.

а именно — изучить, как М. Горький использует народное поэтическое творчество в качестве одного из средств типизации и индивидуализации образов-персонажей.

Все указанные тенденции, определившиеся в разработке проблемы фольклоризма в послевоенные годы, сказались и в работах о связях с народной поэзией творчества Владимира Маяковского, Демьяна Бедного, П. П. Бажова и других советских писателей. При этом внимание исследователей привлекают именно крупнейшие писатели в силу их значения в развитии советской литературы.

Роль народного творчества в художественном мастерстве Маяковского, в его поэтическом новаторстве, рассматривается в статье А. И. Метченко «У истоков советского героического эпоса», посвященной раскрытию народно-поэтических основ поэмы «150 000 000».[80] Отправным положением исследования А. И. Метченко была мысль о большом значении народной поэзии для литературы революции. «Фольклорные традиции, — пишет автор, — как и традиции реалистического искусства прошлого, вне всякого сомнения, были ближе всего искусству революции, характеру народной борьбы за свободу и независимость. Не случайно к фольклору так часто прибегали поэты-агитаторы». «Фольклор, — говорит автор далее, — давал яркие образцы чудесного и чудовищного, которые в какой-то мере могли передать характер борьбы двух миров».[81]

Исходя из этих положений, А. И. Метченко рассматривает выбор Маяковским тех двух фольклорных мотивов, из русского и античного эпоса, которые поэт кладет в основу композиции своей поэмы (поединок русского богатыря с врагом и миф о троянском коне), а также характер использования этих мотивов — их оригинальное творческое преломление в связи с задачей «изобразить интернациональный размах русской революции».[82] А. И. Метченко исследует идейно-художественную функцию приемов народно-эпического стиля, главным образом гиперболы. Поэт, чувствуя «необходимость запечатлеть все происходящее *в обобщенных монументальных образах*»,[83] пользуется гиперболой как средством решения этой художественной задачи.

Положительной стороной статьи А. И. Метченко является не только раскрытие этих существенных черт творческого метода Маяковского в поэме, но и постановка вопроса о преемственной

[80] «Известия Академии Наук СССР, Отделение литературы и языка», т. XII, 1953, вып. 4.
[81] Там же, стр. 340.
[82] Там же, стр. 342.
[83] Там же, стр. 343.

органической связи поэмы с предыдущим поэтическим опытом поэта — с его работой над конкретными политическими темами в «Окнах РОСТА». Правда, в статье это положение в должной мере не раскрыто, оно лишь намечено, но важно, что характер обращения к народному творчеству в поэме берется как определенное звено в творческом развитии Маяковского.

Проблема творческой связи Маяковского с фольклором ставилась в ряде других книг и статей о творчестве поэта: в книге Б. Ростоцкого «Маяковский и театр», З. Паперного «Мастерство Маяковского», в статье А. Метченко «Поэма о вожде» (сб. «Творчество Маяковского», М., 1952), в его же книге «Творчество Маяковского 1917—1924 гг.», и т. д.

Специальному изучению фольклоризма Маяковского посвящены диссертации А. А. Мордвинцева, Д. М. Молдавского, И. С. Правдиной.[84] Д. М. Молдавский изучает творческие связи Маяковского с народной поэзией в первые революционные годы, А. А. Мордвинцев и И. С. Правдина — на всем творческом пути поэта.

В области разработки проблемы фольклоризма в советской литературе значительный интерес представляют исследования о П. П. Бажове.

Связь уральских сказов П. П. Бажова с фольклором настолько глубока и органична, что исследовать творчество Бажова, не касаясь вопроса о методе обработки писателем фольклорного материала, невозможно. Вместе с тем существует особая трудность в исследовании фольклоризма П. Бажова. С одной стороны, несомненна глубокая связь произведений Бажова с народным творчеством. Эта связь стала очевидной при первом же ознакомлении со сказами уральского писателя. Известно, что ранние его сказы, опубликованные еще до Великой Отечественной войны, были даже приняты вначале за произведения устного творчества уральских рабочих, лишь воспроизведенные П. П. Бажовым по памяти.[85] С другой стороны, собирателям фольклора не удалось записать близких к произведениям П. П. Бажова устных рабочих сказов. Сам писатель, вначале подчеркивавший именно фольклорный источник своих сказов, впоследствии не признавал за ними значения фольклорных документов и говорил о своей творческой самостоятельности даже в создании самих сюжетов. Все это выдвинуло задачу разобраться в вопросе об отношении творчества Бажова к народной поэзии: установить степень родства с ней

[84] См. библиографию в конце настоящего тома, №№ 171, 175, 185.

[85] Так, в сборник Е. М. Блиновой «Тайные сказы рабочих Урала» (М., 1941) включены в качестве фольклорных пять сказов П. П. Бажова.

произведений Бажова, раскрыть своеобразие художественного метода писателя.

Некоторые наблюдения в этом направлении находим в статье Н. Рождественской «П. Бажов и народное творчество».[86] Они касаются главным образом характера переплетения реально-бытовой темы с элементами народной сказочной фантастики. Положения автора, однако, лишь намечены и не раскрыты на материале всего творчества Бажова. Более углубленное исследование художественного метода Бажова в его работе над фольклором содержат книги Л. Скорино «Павел Петрович Бажов» и М. А. Батина «Творчество П. П. Бажова».

Оба автора руководствуются теми же методологическими принципами, которые, как мы видели, стали ведущими в трудах по изучению роли народной поэзии в творчестве писателей. Л. Скорино отвергает чисто формальные сопоставления, не дающие ничего для раскрытия творческого своеобразия писателя. «Изучая литературную сказку, — пишет автор, — надо ставить вопрос не о том, насколько это еще фольклор, а о том, какое произведение получилось в результате творческой переплавки фольклора в лаборатории писателя».[87] Вопрос об идейно-художественной функции включаемых Бажовым фольклорных элементов, в соответствии с характером их использования, ставится и на многих страницах книги М. А. Батина. В обеих книгах нет специальных глав, посвященных роли народной поэзии в произведениях Бажова, но каждая из работ вся проникнута анализом народно-поэтических основ бажовских сказов.

При общих принципиальных установках авторы в своих исследованиях идут разными путями. Л. Скорино рассматривает связи творчества П. П. Бажова с народной поэзией по ведущим темам произведений писателя. Центральные главы книги посвящены раскрытию Бажовым поэзии человеческого труда, темы человеческого счастья и человеческого достоинства. Автор показывает, как Бажов, опираясь на традиции русской народной сказки, развивает ее основные мотивы, связанные с указанными темами. Сопоставление с народной поэзией в пределах этих тем и мотивов дает Л. Скорино возможность установить идейную близость творчества П. П. Бажова к народной сказке и вместе с тем показать углубление и расширение народнопоэтических тем, появление новых сюжетных мотивов, новое идейное наполнение сказов. Мотив мастерства Бажов делает основной темой своего творчества; он

---

[86] «Степные огни», альманах, № 6, Чкалов, 1948.

[87] Л. Скорино. Павел Петрович Бажов. «Сов. писатель», 1947, стр. 4, 5. (В дальнейшем: Скорино).

поэтизирует самый процесс труда, воспевает творческие искания и показывает их благотворное воздействие на человека.

По-новому развивает Бажов, как показывает Л. Скорино, и традиционный сказочный мотив волшебного обогащения. Ориентируясь на общий характер народной русской сказки, чуждой прославления богатства и его могущества, Бажов показывает, что волшебные дары не снимают жизненных трудностей, не приносят легкой, праздной жизни. У «тайной силы», т. е. у самой природы, можно только обучиться высокому мастерству, но трудиться человек должен сам. Только трудовому человеку идут впрок чудесные драгоценности. Тунеядство и алчность разрушают силу волшебного дара.[88]

В результате такого прослеживания у Бажова мотивов, родственных народной сказке и горняцкому фольклору, Л. Скорино приходит к выводу, что П. П. Бажов «учится у русской сказки, но делает это как зрелый художник, производя тщательный отбор в свете своих собственных задач».[89] В основу его сказов «легло мировоззрение советского человека, а это позволило художнику, использовав драгоценные фольклорные заготовки, образы и сюжеты, дать им дальнейшее идейное и художественное развитие».[90] Творчество Бажова народно по содержанию и форме, глубоко родственно народной поэзии при полном отсутствии копирования фольклорных образцов. Избранная Бажовым форма сказа определила неповторимое своеобразие его творчества, в котором писателю удалось «соединить тончайшее знание горнозаводского быта, уральского горняцкого фольклора и полновластное владение богатствами русского языка со стремлением к философским обобщениям».[91]

Если Л. Скорино освещает основные стороны художественного метода Бажова в его сказах, изучая, как писатель раскрывает ведущие темы своего творчества, то М. А. Батин стремится показать работу Бажова над фольклором в движении, в развитии, по этапам творчества.

Он рассматривает сперва досказовое творчество П. П. Бажова, где уже видно «внимание к фольклору и щедрое использование его».[92] М. А. Батин показывает, что Бажов пользуется фольклорными текстами в качестве средства социальной характеристики действующих лиц, что он использует в своих ранних рас-

[88] Скорино, главы IV и V.
[89] Там же, стр. 137.
[90] Там же, стр. 3.
[91] Там же, стр. 247.
[92] А. Батин. Творчество П. П. Бажова. Свердловск, 1953, стр. 26. (В дальнейшем: Батин).

сказах не только более или менее оформившиеся сюжеты, предания и рассказы, но и обычные бытовые разговоры, поверья, приметы. В ранних произведениях Бажова, по словам Батина, «легко обнаруживается фольклорная основа его языка».[93] Перейдя к сказовому творчеству П. П. Бажова до Великой Отечественной войны, М. А. Батин вскрывает разнообразные фольклорные источники сказов в народных сказках, пословицах, рабочем фольклоре, в частности в уральских рабочих сказах. Однако его, как и Л. Скорино, интересует не столько прямое использование определенного сюжета или мотива, сколько идейная близость к народной поэзии в тематике, в расстановке и изображении действующих лиц, в оценке изображаемой действительности. Вместе с тем он показывает новую функцию фантастики в сказах Бажова в сравнении с функциями фольклорной фантастики: «Фантастические образы и ситуации используются для оценки явлений прошлого с высоты достижений настоящего и великих целей будущего». «Так фантастическое в сказах Бажова становится одной из форм романтики социалистического реализма».[94]

Третья глава книги М. А. Батина посвящена сказовому творчеству П. П. Бажова в 40-е годы. Он отмечает новые моменты в творчестве Бажова: более редкое использование элементов фантастики, которая «порой становится чисто иллюстративным средством» или используется «как средство создания аллегории большого социального смысла»; [95] более слабую связь с определенными народнопоэтическими мотивами и образами. Вместе с тем одним из главных творческих принципов Бажова остается «сознательно и последовательно проводимая установка на использование созданного народом».[96] В результате сказы Бажова представляют «такой сплав личного творчества писателя с фольклорными элементами, что до конца разграничить в них то и другое — невозможно».[97]

Работы Л. Скорино и М. А. Батина содержат много тонких замечаний и убедительно показывают некоторые существенные черты художественного метода П. П. Бажова. Но, конечно, вопрос о месте и роли фольклора в творчестве знаменитого уральского «сказочника» еще далеко не исчерпан. Значительным пробелом обеих книг является то, что творчество П. П. Бажова дается изолированно от общего литературного процесса. Совер-

[93] Батин, стр. 52.
[94] Там же, стр. 144, 145.
[95] Там же, стр. 252.
[96] Там же, стр. 260.
[97] Там же, стр. 200

шенно не затронут вопрос о соотношении творчества П. П. Бажова с традициями литературной сказки и литературного сказа.

Поставлен вопрос и о художественной функции фольклора в автобиографической трилогии Ф. В. Гладкова. Однако здесь видим только начало разработки этой столь важной для раскрытия своеобразия мастерства Гладкова темы. Некоторые наблюдения содержит статья К. Барской и М. Шнеерсон «Заметки о мастерстве Ф. Гладкова», посвященная анализу двух первых повестей автобиографической трилогии.[98] В статье затронут вопрос о роли народного поэтического творчества как средства характеристики действующих лиц в повестях Ф. В. Гладкова, главным образом как средства раскрытия потенциальных богатств народной души. В качестве примера берется образ Насти, у которой, по словам авторов, «и мысли, и чувства, и сама речь... пронизаны... фольклорно-песенной стихией».[99]

Специально вопросу о роли народной поэзии в «Повести о детстве» Ф. В. Гладкова посвящает статью В. К. Архангельская».[100] Обилие фольклорного материала, привлеченного писателем, и полная неразработанность темы ставили перед В. К. Архангельской прежде всего задачу «выявить фольклорные источники работы Гладкова». Но автор не ограничивается этим, рассматривая выполнение этой задачи лишь как необходимый предварительный этап исследования. Главной же своей задачей считает «установление места фольклора в раскрытии идейного содержания повести, ее образов и в системе художественных средств». Однако В. К. Архангельской удалось лишь наметить некоторые действительно характерные моменты в использовании Ф. В. Гладковым фольклора, например, роль песни и причитания для характеристики семейного уклада и для построения женских образов, роль пословиц и поговорок в изображении разных групп действующих лиц, привлечение с этой же целью частушек. Но полного представления о роли народнопоэтического творчества в раскрытии идей и образов произведения все же статья не дает, может быть, потому, что автор в своем исследовании идет не от идейного содержания произведения, а от народнопоэтических жанров, которые привлекает писатель.

Некоторые приемы в разработке традиций народной поэзии в творчестве Демьяна Бедного отмечает И. С. Эвентов, просле-

---

[98] «Звезда», 1951, № 9.

[99] Там же, стр. 158, 159.

[100] В. К. Архангельская. Традиции народного творчества в «Повести о детстве» Ф. Гладкова. «Ученые записки Саратовского Государственного университета им. Н. Г. Чернышевского», т. XLI, вып. филологический, 1954.

живающий в критико-биографическом очерке о поэте[101] обращения его к фольклору на протяжении всего творческого пути.

Наблюдения над художественной функцией фольклора в творчестве М. Исаковского содержит статья Т. М. Акимовой «Народные основы песенного творчества М. Исаковского»,[102] над использованием фольклора в поэмах А. Твардовского — статьи М. Котова «Язык и стиль поэмы „Страна Муравия“» и «Высокая простота. (Заметки о поэтическом языке А. Твардовского)».[103]

Первая статья представляет ряд размышлений в связи с поставленной темой, о характере обращений поэта к фольклору. В ней имеются отдельные, иногда очень интересные и ценные наблюдения, выявляющие некоторые своеобразные черты поэзии Исаковского в этом направлении, содержится полемика с положениями, сводящими вопрос к простым заимствованиям из народной поэзии, но все это не обобщено, не приведено в стройную, ясную картину. Статья не дает еще представления ни о целостной системе в обращениях Исаковского к народной поэзии, ни о развитии художественного мастерства в этой области.

Статьи М. Котова отмечают лишь отдельные факты активно-творческого отношения поэта к фольклорному материалу, отразившие его стремление «дать словам и образам, созданным народом, более глубокий и современный смысл».[104] Автор говорит об искусном использовании в поэме «Страна Муравия» известной «Камаринской». В результате творческой обработки она приняла новый характер, сатирически рисующий попа-отходника, в уста которого песня вложена. По такому же принципу создана, как показывает М. Котов, в той же поэме сказка о всероссийском половодье — народные мотивы, взятые из фольклора, наполняются новым содержанием и приобретают новые формы выражения. В обеих статьях указано творческое использование в поэме «Страна Муравия» сказа о Ленине и печнике из сборника «Творчество народов СССР», во второй статье намечены фольклорные основы образа Василия Теркина.

В других работах о поэтах-песенниках авторы ограничиваются обычно общими фразами о большой роли в их творчестве на-

---

[101] И. С. Эвентов. Демьян Бедный. Критико-биографический очерк, Гослитиздат, М., 1953.

[102] «Ученые записки Саратовского Государственного университета им. Н. Г. Чернышевского», т. XLI, вып. филологический, 1954.

[103] «Литературный Саратов», альманах, кн. 14, 1951; «Октябрь», 1954, № 4.

[104] «Октябрь», 1954, № 4, стр. 163.

роднопоэтических традиций, отмечая иногда некоторые соприкосновения этих поэтов с народной поэзией.[105]

В последние годы в связи с обсуждением проблем литературного языка поднят специальный вопрос о значении народной поэзии как средства достижения большей выразительности языка художественной литературы. В статье «Жизнь слова» Н. Асеев, говоря о перегибах в борьбе за чистоту литературного языка, напоминает о том, что Пушкин «отбирал именно те произведения народного творчества, которые отличались необычными, редко встречающимися или совсем неизвестными выражениями».[106]

В настоящей статье рассмотрены, в соответствии с временем ее написания, советские исследования по проблеме роли фольклора в литературе, кончая 1954 годом. Рассмотрение этих исследований приводит к следующим выводам. В разработке проблемы достигнуты известные успехи. Советские литературоведы и фольклористы встали на правильный методологический путь исследования, рассматривая обращения писателей к народной поэзии в связи с общей идейной направленностью их творчества, с их стремлением к подлинной народности и в зависимости от художественного замысла отдельных произведений. Вопрос о работе писателя с фольклором включен в общую проблему художественного мастерства. Совершенно очевидной стала бесплодность чисто формалистических сопоставлений, простых выискиваний народно-поэтических элементов в литературных произведениях вне связи с вопросом об их идейно-художественной функции. Новый характер исследований, их целеустремленность получили теоретическое обоснование.

В ряде конкретных исследований удалось наметить многообразную роль народного творчества — в осуществлении основного идейного замысла, в создании образов, в типизации, в языке и стиле. При этом и общие установки и методика изучения вырабатывались преимущественно на материале русской классической литературы XIX века и больше всего на материале поэзии Некрасова.

На протяжении всех лет советской эпохи задачи и методы исследования постепенно углублялись и расширялись. В послевоенные годы наблюдается определенный поворот в сторону изучения роли народной поэзии в художественном мастерстве писа-

---

[105] См., например, статью В. Сидельникова: Устная народная поэзия в творчестве смоленских писателей. «Смоленский альманах», № 8, 1951.

[106] Н. Асеев. Жизнь слова. «Новый мир», 1951, № 4, стр. 179.

телей. Аналогичную картину мы наблюдали в советских исследованиях фольклорных основ древнерусской литературы [107] и фольклоризма писателей братских народов Советского Союза, а также и писателей зарубежных. Но особенности этих исследований должны быть раскрыты в специальных работах.

Особенно следует отметить усиление в послевоенные годы разработки вопросов взаимосвязи литературы и фольклора на материале произведений советских писателей. Из лучших работ видно, как плодотворны были для писателей их связи с народным творчеством, их обращения к нему.

В 1955 году появились новые работы, свидетельствующие о неослабевающем интересе и внимании к проблеме и о стремлении к дальнейшему расширению и углублению области исследования. Из работ, посвященных советским писателям, следует отметить вышедшую в смоленском областном издательстве монографию Э. С. Литвин «Поэзия Исаковского и народное творчество» и сборник статей «Русская советская поэзия и народное творчество», выпущенный издательством «Советский писатель» в Ленинграде.

Книга Э. С. Литвин — первая монографическая работа о фольклоризме М. Исаковского. Связи творчества поэта с народной поэзией представлены в их изменениях и развитии на всем творческом его пути.

Сборник, составленный коллективом авторов, интересен самим замыслом — рассмотреть связи с фольклором крупнейших советских поэтов — Демьяна Бедного, В. Маяковского, М. Исаковского, А. Твардовского, С. Маршака, А. Прокофьева, А. Суркова — и таким образом раскрыть роль фольклора в развитии ведущих явлений советской поэзии. Статьи сборника содержат ряд новых фактов и наблюдений: очерчен характер фольклоризма С. Маршака — вопрос, почти не затронутый предшествующими исследованиями; шире поставлен вопрос о связи с фольклором творчества Прокофьева и др. Но написаны эти статьи, в основном, в направлении, уже определившемся в предыдущие годы. В вводной статье К. Чистова «Великий источник» впервые сделана попытка проследить процесс развития связей творчества советской поэзии с фольклором.

---

[107] См., например, работу В. П. Адриановой-Перетц «Древнерусская литература и фольклор» (Труды Отдела древнерусской литературы Института русской литературы (Пушкинский дом) Академии Наук СССР, т. VII, М.—Л., 1949), в которой намечены основные задачи и пути исследования многообразных связей древнерусских писателей с устной поэзией средневековья, а также другие работы В. П. Адриановой-Перетц, Д. С. Лихачева, М. О. Скрипиля и других о фольклоре в древнерусской литературе.

И все же, при всем том, что сделано в изучении роли и значения народной поэзии в советской литературе, работа не приняла еще того размаха, который диктуется важным значением проблемы в наше время.

Мало еще специальных монографических работ по данной проблеме о крупнейших писателях нашей эпохи. Нет, например, таких работ о ряде видных поэтов-песенников (А. Сурков, Лебедев-Кумач и др.), о Твардовском, Маршаке и др. Творчество Шолохова в его фольклорных истоках и основах рассматривалось почти исключительно в границах работы писателя над «Тихим Доном» (исследователи лишь мимоходом касались нескольких образов «Поднятой целины»), но и в изучении этого романа далеко не исчерпано все богатство художественных связей его с народным творчеством. Автобиографическая трилогия Ф. В. Гладкова ждет глубокого и всестороннего рассмотрения всего многообразия приемов творческого использования писателем народной поэзии. Не изучены в их народнопоэтических основах советский исторический роман и советская историческая драма — А. Н. Толстого, Чапыгина, Злобина и других, опиравшихся при создании образов прошлого и в оценке событий на народные исторические песни и предания. Статьи настоящего сборника только частично восполняют этот пробел.

Своих исследователей ждет еще М. Горький, несмотря на наличие нескольких хороших работ. Но они — лишь начало разработки того необъятного поля для исследования, какое представляет творчество М. Горького.

Всестороннее раскрытие творческого лица многих авторов невозможно без освещения творческих связей их с фольклором.

Одним из значительных недостатков имеющихся работ является та их особенность, что творчество писателя почти всегда берется изолированно от общего литературного процесса, тогда как по-настоящему понять и раскрыть истоки и характер фольклоризма писателя можно только на фоне общего литературного движения, ведущих тенденций литературы определенного этапа.

Мало также раскрыты связи с предшественниками, с теми или иными литературными традициями, установившимися в области использования фольклора, родство и различие методов разных писателей-современников. А между тем именно на этом пути и возможно раскрыть своеобразие того или иного писателя, что как раз менее всего пока удается исследователям. А это одна из самых важных задач в разработке проблемы фольклоризма.

Сопоставление приемов и способов творческой работы над фольклором изучаемых писателей с их предшественниками и современниками (например, Твардовского и Исаковского с Некра-

совым, Маяковского с Демьяном Бедным, Гладкова с М. Горьким и т. п.) поможет глубже понять творческое лицо писателя и многое раскроет в истории развития литературных традиций. Отдельные попытки таких сопоставлений делались, и они дали уже некоторые результаты. Однако эти попытки единичны, и необходимо шире развернуть работу в указанном направлении.

Следует также использовать опыт тех исследований (о Бажове, Маяковском, Демьяне Бедном, Исаковском), которые уже пытались показать идейно-художественные функции народной поэзии в творчестве писателей в развитии, в связи с общим творческим ростом этих писателей. Это направление работы тоже не заняло еще должного места в исследованиях.

Надо подхватить и продолжить наметившиеся попытки более широких обобщений — раскрытия общих черт процесса обращения советских писателей к народной поэзии.

Перед наукой стоит большая и важная задача изучить историю фольклоризма в русской и советской литературе в связи с развитием понятия народности литературы; показать многообразные проявления фольклоризма и типы творческой работы с фольклором, определяющие своеобразие художественного мастерства.

На пути к решению этой задачи необходимы прежде всего многие частные исследования по проблеме. Необходимы и обобщающие исследования, в которых бы подводились итоги работы, уже проделанной советскими учеными в области изучения творческой связи классиков и советских писателей с фольклором. Такие обобщающие исследования могут и должны быть как по отдельным, главным образом ведущим писателям, так и по целым этапам развития литературы.

Таким образом, опираясь на достигнутый научный опыт, следует всемерно усилить изучение, расширяя и охват явлений, и аспекты исследования. Следует изучить все многообразие идейно-художественной функции народной поэзии в литературном творчестве.

БИБЛИОГРАФИЯ

М. Я. МЕЛЬЦ

ФОЛЬКЛОР И РУССКАЯ СОВЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Библиографические материалы

Настоящая библиография не претендует на исчерпывающий показ материала. Она является лишь первым опытом подбора и систематизации статей и высказываний, характеризующих использование некоторыми советскими писателями фольклора и образной народной речи (чем сознательно расширяется тема библиографии). Приводятся как работы исследователей и критиков за период с 1935 по 1955 год, так и статьи самих писателей (без хронологического ограничения) о художественном творчестве народных масс и о характере обращений к нему.

Книжный и журнальный материал за послевоенный период просматривался по обязательному экземпляру Книжной палаты. Из газет сплошь просматривались только центральные и ленинградские, а остальные выборочно, с последующей проверкой полноты материала по «Летописи газетных статей». Довоенные работы учтены по картотекам фольклорно-справочного кабинета Сектора народного творчества Института русской литературы (Пушкинский Дом) Академии Наук СССР.

Переиздания регистрируются в редких случаях, когда это имеет какое-либо принципиальное значение (значительность темы, наличие рецензий и т. д.). В основном указания даются на последние издания книг. Рецензии представлены выборочно.

Важность и актуальность темы «Фольклор и русская советская литература» и недостаточная ее разработанность определили помещение в настоящей библиографии и таких книг и статей, которые отводят проблеме фольклоризма советских писателей лишь несколько страниц.

Материал располагается в алфавите писателей; особо выделены разделы: 1) «Общие статьи», 2) «М. Горький», 3) «В. В. Маяковский», 4) «Обработки и пересказы произведений народного творчества для детей». Внутри разделов расположение алфавитное; работы, принадлежащие одному исследователю, даны в хронологическом порядке. Высказывания писателей об устной поэзии и образной народной речи помещены в начале разделов (как правило, в хронологическом порядке).

К библиографии приложен указатель имен.

ОБЩИЕ СТАТЬИ

1. **О журналах «Звезда» и «Ленинград».** Из постановления ЦК ВКП(б) от 14 августа 1946 г. — О репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению. Постановление ЦК ВКП(б) от 26 августа 1946 года. —

О кинофильме «Большая жизнь». Постановление ЦК ВКП(б) от 4 сентября 1946 г. — Об опере «Великая дружба» В. Мурадели. Постановление ЦК ВКП(б) от 10 февраля 1948 г. М., Госполитиздат, 1952, 32 стр.

Стр. 10, 20, 24, 25, 27: призыв Коммунистической партии бережно хранить и творчески использовать народное искусство.

2. **Жданов А.** Вступительная речь и выступление на совещании деятелей советской музыки в ЦК ВКП(б) в январе 1948 г. М., Госполитиздат, 1952, 31 стр.

Стр. 4, 16—19, 30: значение народного творчества для деятелей литературы и искусства.

---

3. **Андреев Н.** Фольклор и литература. — Лит. учеба, 1936, № 2, стр. 64—99.

Фольклор в русской советской литературе.

4. **Бараг Л. Г.** О роли народных масс в развитии литературы и искусства. — Ученые записки Башкирск. Гос. пед. ин-та им. К. А. Тимирязева, вып. V, Серия филологическая, № 1, Уфа, 1955, стр. 3— 21.

Значение фольклора для развития советской литературы.

5. **Гурштейн А.** К проблеме народности в литературе. — Новый мир, 1940, № 7, стр. 218—232.

Устное творчество в советской литературе.

6. **Ефремов И. В.** Послевоенная «Правда» в борьбе за народность советской литературы (1945—1953 гг.). Автореферат дисс. на соискание учен. степени кандидата филол. наук, М., 1955, 15 стр. (Московск. Гос. пед. ин-т им. В. И. Ленина).

Стр. 7, 8, 12, 13; связь советской литературы с народным творчеством. Ошибки А. Прокофьева в использовании фольклора.

7. **Жданов Н.** К вопросу о народности в литературе. — Звезда, 1938, № 2, стр. 199—209.

Устная поэзия — один из элементов народности литературы.

8. **Канторович В.** Живая речь и композиция в очерке. — Лит. учеба, 1935, № 6, стр. 105—119.

Неправильное привлечение образной народной речи в ряде очерков.

9. **Канторович В.** «Живая» речь в очерке. — Наши достижения, 1935 № 9, стр. 130—134.

Ошибки в использовании образной народной речи.

10. **Кравченко И.** Критика и фольклор. — Резец, 1939, № 21—22, стр. 28—29.

Необходимость творческого отношения советских писателей к фольклору.

11. **Литература и фольклор.** — Лит. газета, 1945, № 30, 14 июля.

Передовая. Значение устной поэзии для развития современной литературы.

12. **Ломидзе Г.** Живые и мертвые традиции. — Лит. газета, 1954, № 94, 7 августа.

Вдумчивое использование фольклора советскими писателями.

13. **Молдавский Дм.** О русской сатирической сказке. — Дальний Восток, Хабаровск, 1953, № 3, стр. 150—159.

Народная сказка в творчестве современных писателей.

14. **Пиксанов Н.** Народность литературы. — Народное творчество, 1938, № 12, стр. 11—16.

Фольклорные истоки народности советской литературы.

15. **Рыбникова М. А.** Литературный язык и местные говоры. — Лит. учеба, 1935, № 6, стр. 119—133.

Обогащение литературного языка устной поэзией; засорение писательской речи диалектизмами. М. Горький об образном народном языке.

16. **Рыльский М.** О языке и литературе. — Знамя, 1951, № 3, стр. 130—135.

Взаимопроникновение фольклора и советской литературы.

17. **Саянов В.** Сила слова. — Знамя, 1954, № 1, стр. 157—168.

Значение народной поэзии для творчества современных писателей.

18. **Серебрянский М.** О социалистическом реализме. — В кн.: М. Серебрянский. Литературные очерки. Статьи о советской литературе. М., «Сов. писатель», 1948, стр. 307—330.

Стр. 326—330: язык фольклора в советской литературе.

19. **Сухарев А. А.** Жанр поэмы в послевоенной русской советской литературе (1946—1950 гг.). Автореферат дисс. на соискание учен. степени кандидата филол. наук, М., 1955, 15 стр. (Московск. обл. пед. ин-т).

Стр. 13, 14: образная народная речь в поэмах.

20. **Тарасенков Ан.** За богатство и чистоту русского литературного языка. — В кн.: Ан. Тарасенков. О советской литературе. Сборник статей. М., «Сов. писатель», 1952, стр. 184—228.

Значение образной народной речи для обогащения литературного языка.

21. **Чистов К.** Великий источник. — В кн.: Русская советская поэзия и народное творчество. Сборник статей. Л., «Сов. писатель», 1955, стр. 5—35.

Фольклор как основа советской поэзии.

22. **Чичеров В. И.** Вопросы изучения народного творчества. (К итогам дискуссии). — Сов. этнография, 1955, № 3, стр. 111—126.

Стр. 119—122: взаимосвязь советской литературы и народного творчества.

23. **Чичеров В. И.** Литература и устное народное творчество. — Коммунист, 1955, № 14, стр. 68—83.

Взаимоотношение советской литературы и фольклора.

24. **Шаповалов Л.** К вопросу о народности литературы и искусства. — Дальний Восток, Хабаровск, 1953, № 4, стр. 176—187.

Народное творчество в русской классической и советской литературе.

25. **Шохин К. В.** О народности советской литературы и искусства. Автореферат дисс. на соискание учен. степени кандидата философск. наук, М., 1952, 19 стр. (стеклогр. изд.). (Акад. Наук СССР, Ин-т философии).

Стр. 1, 4, 5, 14, 15: значение фольклора для советской литературы.

М. ГОРЬКИЙ

26. **Горький М.** Собрание сочинений в 30 томах. М., Гослитиздат, 1949—1956; т. 23, 1953, 463 стр.

Стр. 188—192: «На выставке»; стр. 230—233: «С Всероссийской выставки» (глава «Вопленица»).

То же, т. 24, 1953, 575 стр.

Стр. 26—34: «Разрушение личности»; стр. 491—494: «О том, как я учился писать».

То же, т. 25, 1953, 519 стр.

Стр. 66. 67: «О Викторине Арефьеве»; стр. 86—89: «[О сказках]».

То же, т. 26, 1953, 463 стр.

Стр. 53: «О литературе и прочем».

То же, т. 27, 1953, 589 стр.

Стр. 183—187: «О женщине»; стр. 212—214: «Беседа с молодыми»; стр. 299—302: «Советская литература» (доклад на Первом Всесоюзном съезде советских писателей); стр. 342: [Заключительная речь на Первом Всесоюзном съезде советских писателей]; стр. 392—401: «О сказках»; стр. 494—499: «О религиозно-мифологическом моменте в эпосе древних» (письмо А. А. Суркову).

То же, т. 28, 1954, 600 стр.

Стр. 84, 215, 303, 439: письма 1889—1906 гг., содержащие высказывания о народном творчестве.

То же, т. 29, 1955, 671 стр.

Стр. 34, 35, 50, 51, 54, 68, 80, 101, 109, 113, 124, 139, 161, 166, 175, 199, 211, 214, 224, 236, 241, 246, 324, 371, 421, 482: письма 1907—1926 гг., отражающие интерес М. Горького к фольклору.

То же, т. 30, 1955, 819 стр.

Стр. 33, 123—125, 130, 136, 171, 234, 249, 251, 268, 287, 291, 292, 295, 312, 318, 324—326, 332, 343, 347, 348, 365, 368, 371, 384—386, 392—395, 407, 408, 432, 436, 437: письма 1927—1936 гг., отражающие интерес М. Горького к устной народной поэзии.

27. **Архив А. М. Горького**, т. 3. Повести. Воспоминания. Публицистика. Статьи о литературе. М., Гослитиздат, 1951, 298 стр.

Стр. 233—241: о фольклоре. К проекту программы для литкружков.

28. **Беседа А. М. Горького** с рабочими корреспондентами тбилисских газет (27 июля 1928 г.). — В помощь районной газете, 1937, № 12, стр. 28—30.

Значение фольклора для литературы.

29. **Горький М.** Две беседы. М., ОГИЗ, 1931, 45 стр.

Стр. 16, 17, 27: необходимость знакомства писателя с фольклором; стр. 37: Д. Бедный — знаток народной поэзии

30. **Горький М.** Заметки о детской литературе. — Детская литература, 1939, № 6, стр.1—3.

Необходимость ознакомления детей со сказками.

31. **Горький М.** О литературе. Литературно-критические статьи. М., «Сов. писатель», 1953, 867 стр.

Стр. 15—19, 44, 48—55, 69, 115, 296, 312, 328—331, 337, 387, 388, 394, 395, 404, 418, 427, 428, 439, 448, 459, 497, 502, 503, 538, 594, 628, 636, 639, 640, 645, 653, 666, 667, 693, 694, 698, 703, 709, 729, 736, 741, 747, 760—767, 777, 787, 788, 824: значение народной поэзии для литературы.

32. **Горький о народном творчестве.** — Народное творчество, 1937, № 6, стр. 8—11.

Выдержки из статей и докладов.

33. **М. Горький о народном творчестве.** — В кн.: Устное поэтическое творчество русского народа. Хрестоматия. Составили С. И. Василенок и В. М. Сидельников. Под ред. А. В. Кокорева и Н. И. Либана. М., Изд. Московск. ун-та, 1954, стр. 457—470, 533—551.

Подбор высказываний.

34. **Горький М.** О Пушкине. — 30 дней, 1937, № 2, стр. 9—12.

Пушкин первый ввел подлинное народное творчество в литературу.

35. **А. М. Горький о фольклоре.** — В кн.: Русский фольклор. Хрестоматия для высших учебных заведений. Составил Н. П. Андреев. Изд. 2-е. М.—Л., Учпедгиз, 1938, стр. 32—42.

Подбор высказываний.

36. **‹М. Горький о языке›.** — В кн.: Русские писатели о языке. (XVIII—XX вв.). Под ред. Б. В. Томашевского и Ю. Д. Левина. Л., «Сов. писатель», 1954, стр. 681—749.

Стр. 686—690: «Литературный язык и народная речь»; стр. 725—737: «Обогащение языка писателя. Изучение народной речи и творчества мастеров слова».

37. **‹М. Горький о языке›.** — В кн.: Русские писатели о языке. Хрестоматия. Под общ. ред. А. М. Докусова. Л., Учпедгиз, 1954, стр. 321—370.

Стр. 325—362: образная народная речь — средство обогащения литературной речи.

38. **А. М. Горький об адыгейских сказках.** — В кн.: Адыгейские сказки. Пер. и лит. обработка П. Максимова, Т. Керашева. Майкоп, Адыгнациздат, 1947, стр. 3.

Перепечатка предисловия к изданию 1936 г.

39. **Горький М.** Письмо в редакцию «Библиотеки поэта». — Лит. газета, 1936, № 37, 30 июня, стр. 5.

Неопубликованное письмо, найденное Б. Рестом. Принципы отбора устнопоэтического материала для издания фольклорной серии книг. Значение народной поэзии для литературы.

40. **Горький М.** Письмо литературному кружку Ельцовской школы колхозной молодежи. — В кн.: М. Горький. О молодежи. М., «Молодая гвардия», 1949, стр. 164—165.

Значение собирания устной поэзии народа.

41. **Письмо М. Горького к А. И. Никифорову.** — В кн.: Ученые записки Ленинградск. Гос. пед. ин-та им. М. Н. Покровского, т. IV, Факультет литературы и языка, вып. 2, Л., 1940, стр. 253.

М. Горький о публикации сказок.

42. **Пушкин и Горький о народном творчестве.** Пособие для учителей средней школы. Хрестоматия. Сост. Б. Л. Розенфельд. М., Учпедгиз, 1938, 104 стр.

Стр. 23—98: М. Горький о фольклоре.

Отзыв:

Шахнович М. Пушкин и Горький о народном творчестве. — Звезда, 1939, № 2, стр. 230—233.

43. **Антолчешков П. Т.** Изучение «Песни о Соколе» М. Горького в VII классе средней школы. — Ученые записки Якутск. Гос. пед. ин-та, вып. IV, Якутск, 1955, стр. 87—104.

Анализ народнопоэтических элементов «Песни о Соколе».

44. **Астахова А. М.** и **Дмитраков И. П.** Введение. — В кн.: Очерки русского народнопоэтического творчества советской эпохи. М.—Л., Изд. Акад. Наук СССР, 1952, стр. 9—60.

Стр. 20—25: «А. М. Горький и развитие советского народного творчества».

45. **Бабушкина А. П.** История русской детской литературы. М., Учпедгиз, 1948, 480 стр.

Стр. 459—465: М. Горький о воспитании детей на подлинно народной поэзии.

46. **Балухатый С.** Литературная работа М. Горького. Список первопечатных текстов и авторизованных изданий 1892—1934. Составлен при участии К. Д. Муратовой и Г. А. Смольяниновой. М.—Л., «Academia», 1936, 521 стр. (Литературоведение и литературные пособия. Под общ. ред. Вал. Полянского).

М. Горький о фольклоре — см. по предметному указателю.

47. **Балухатый С.** Горький и народное творчество. — Правда, 1936, № 347, 18 декабря.

48. **Балухатый С.** и **Муратова К.** М. Горький. Справочник. Л., Гослитиздат, 1938, 272 стр.

Стр. 155, 156: «Горький о народном творчестве».

49. **Балухатый С. Д.** «Песня о Соколе». — В кн.: М. Горький. Материалы и исследования, т. III. Под ред. С. Д. Балухатого и В. А. Десницкого. М.—Л., Изд. Акад. Наук СССР, 1941, стр. 161—273.

Стр. 161, 174—187, 192, 194, 195, 226, 237, 267, 268, 270, 273: связь «Песни о Соколе» с фольклором.

50. **Балухатый С. Д.** Горьковский семинарий. Л., Изд. Ленинградск. ун-та, 1946, 186 стр.

Стр. 101, 119, 125, 129—131, 139: «Горький и фольклор».

51. **Баранов С. Ф.** М. Е. Салтыков-Щедрин и «Русские сказки» М. Горького. — Ученые записки Иркутск. Гос. пед. ин-та, вып. V, Иркутск, 1940, стр. 25—42.

Статья, содержащая ряд фактических ошибок, ставит вопрос о связи сатиры М. Горького с народной поэзией.

52. **Баранов С. Ф.** Народная песня в произведениях М. Горького. (К вопросу о функции фольклора в творчестве М. Горького). — Ученые записки Иркутск. Гос. пед. ин-та, вып. VII, Иркутск, 1941, стр. 51—67.

53. **Баранов С. Ф.** Горький и народная поэзия. — Новая Сибирь. альманах, кн. 27, Иркутск, 1952, стр. 194—205.

54. **Бас И.** Статьи Горького о народном творчестве. — Народное творчество, 1937, № 11, стр. 55—56.

55. **Бегак Б.** Сатира Горького. — 30 дней, 1937, № 6, стр. 85—88.

Народные истоки сатиры М. Горького.

56. **Белахова М. и Кон Л.** Горький о детской литературе и детском чтении. — Детская литература, 1936, № 11, стр. 11—19.

Значение фольклора для детской литературы.

57. **Белкина Н.** Ранний Горький и проблема народности. — Октябрь, 1936, № 8, стр. 212—218.

М. Горький о необходимости изучения народной поэзии.

58. **Белкина Н. А.** М. Горький. — В кн.: Лекции по истории русской советской литературы, кн. 1. Под ред. Е. Ковальчик и Л. Поляк. М., Изд. Московск. ун-та, 1951, стр. 5—92.

Стр. 30, 40: фольклорные элементы в романе «Дело Артамоновых».

59. **Богословский Н.** Горький о языке. — Наши достижения, 1936, № 9, стр. 121—125.

М. Горький об образной народной речи.

60. **Борисова М. Б.** Речевая характеристика образа в драматургии М. Горького (по пьесе «Враги»). — Ученые записки Ленинградск. Гос. ун-та им. А. А. Жданова, № 200. Филол. факультет. Серия филол. наук, вып. 25, Л., 1955, стр. 132—165.

Стр. 154—157: пословицы и афоризмы в речи Левшина.

61. **Бугославский С.** Горький и русская народная песня. — Лит. критик, 1938, № 6, стр. 82—101.

62. **Бялик Б.** Возрождение героического эпоса. (К вопросу об эстетических взглядах Горького). — Звезда, 1936, № 8, стр. 290—309.

Интерес М. Горького к мифологии и фольклору. Характер горьковских высказываний о фольклоре.

63. **Бялик Б.** Об одной черте эстетики Горького. — Лит. учеба, 1936, № 8, стр. 119—136.

Высокая оценка М. Горьким народного поэтического творчества.

64. **Бялик Б.** Горький и эстетика социалистического реализма. — Звезда, 1937, № 9, стр. 158—176.

М. Горький о значении фольклора для советской литературы.

65. **Бялик Б.** Горький и наука о фольклоре. — В кн.: Советский фольклор. Сборник статей. Л., Гослитиздат, 1938, стр. 31—83.

То же. — Звезда, 1939, № 1, стр. 186—213.

66. **Бялик Б.** Эстетические взгляды Горького. Л., Гослитиздат, 1939, 230 стр.

Стр. 106—159: значение фольклора для формирования эстетических взглядов М. Горького.

Отзыв:

Сергиевский И. — Лит. обозрение, 1940, № 2, стр. 42.

67. **Бялик Б.** Горький о народном творчестве. — Ленинградск. правда, 1941, № 141, 18 июня.

68. **Бялик Б.** Коллективное творчество народа. — В кн.: Б. Бялик. О Горьком. Статьи. М., «Сов. писатель», 1947, стр. 150—214.

М. Горький и фольклор. Высказывания и использование.

69. **Бычков Д.** Кабардинская тема в творчестве русских писателей. — Кабарда, альманах. кн. 8, Нальчик, 1955, стр. 127—145.

Стр. 134—137: интерес М. Горького к кабардинскому фольклору.

70. **Васильев А. В.** «Рассказы о героях» М. Горького. — Ученые записки Пятигорск. пед. ин-та, т. 10 (Гуманитарные науки), Пятигорск, 1955, стр. 323—384.

Стр. 380—382: пословицы в «Рассказах о героях».

71. **Васильев Л. М.** Просторечная, диалектная и народнопоэтическая лексика в повести М. Горького «Детство». Автореферат дисс. на соискание учен. степени кандидата филол. наук, Л., 1955, 15 стр. (Ленинградск. Гос. пед. институт).

Стр. 8, 9, 12: образная народная речь в повести «Детство».

72. **Волков Ан.** Литературно-эстетические взгляды Горького. — Знамя, 1937, № 6, стр. 213—236.

Роль народной поэзии в развитии литературно-эстетических взглядов М. Горького.

73. **Вострышев И. В.** Горький и фольклор. — Лит. учеба, 1938, № 3, стр. 55—65.

74. **Горбунов Г. И.** Литературное Иваново. Литературно-критические статьи. Иваново, Обл. изд., 1950, 200 стр.

Стр. 116, 117: высказывания М. Горького о фольклоре

75. **Горький в воспоминаниях современников.** М., Гослитиздат, 1955, 744 стр. (Серия литературных мемуаров).

Стр. 116, 126, 127, 235, 237, 241, 242, 255, 258, 262, 263, 334, 362, 380—382, 421, 443, 484—486, 499, 500, 529, 530, 555, 556, 599, 622: интерес М. Горького к народной поэзии.

76. **Горький и молдавское народное творчество.** — Сов. Молдавия, Кишинев, 1951, № 120, 17 июня.

Молдавский фольклор в ранних произведениях М. Горького.

77. **Гришин В. П.** Некоторые вопросы теории литературы в работах А. М. Горького. — Ученые записки Рязанск. Гос. пед. ин-та, № 10, Кафедра литературы, Кафедра русского языка, Рязань, 1955, стр. 5—42.

Стр. 23—27: М. Горький о народности литературы; стр. 34, 35: М. Горький о значении фольклора для литературы.

78. **Груздев И.** Горький и его время, т. I. Изд. 2-е, М., «Сов. писатель», 1948, 607 стр.

Стр. 13—16, 48, 49, 59, 201, 202, 416, 497—500: знакомство М. Горького с народным творчеством.

79. **Гуторов И. В.** Горький — основоположник и крупнейший представитель социалистического реализма. — В кн.: И. В. Гуторов. Эстетические основы советской литературы. Ред. М. Т. Лыньков. Минск, Изд. Акад. Наук БССР, 1950, стр. 141—336.

Стр. 144—156: М. Горький и фольклор. Высказывания и использование.

Отзыв:

Кузнецов М. М. — Сов. книга, 1952, № 1, стр. 91—92.

80. **Десницкий В. А.** М. Горький нижегородских лет. — В кн.: М. Горький на родине. Сборник воспоминаний о жизни М. Горького в Нижнем Новгороде. Горький, Обл. изд., 1937, стр. 155—204.

Стр. 198—200: отношение М. Горького к поэтическому творчеству народа.

81. **Дмитраков И. П.** Проблема народного творчества в наследстве М. Горького. Автореферат дисс. на соискание учен. степени кандидата филол. наук, М., 1949, 16 стр. (Акад. обществ. наук при ЦК ВКП(б)).

82. **Дмитраков И.** Американская фальсификация биографии Горького. — Сов. этнография, 1951, № 1, стр. 215—217.

Рецензия на книгу: Ф. Хольцман. Молодой Горький («The Joung Maxim Gorky» 1868—1902. New York, Columbia University Press, 1948). — Искажение образа М. Горького-фольклориста.

83. **Дмитраков И. П.** Введение. — В кн.: Русское народное поэтическое творчество, т. I. Очерки по истории русского народного поэтического

творчества X—начала XVIII веков. М.—Л., Изд. Акад. Наук СССР, 1953, стр. 87—101.

Взгляды М. Горького на фольклор.

84. **Дмитраков И. П.** Горький и народное творчество. (Ранний период жизни). — В кн.: Вопросы советской литературы, I, М.—Л., Изд. Акад. Наук СССР, 1953, стр. 342—358.

85. **Дымшиц А. Л.** М. Горький о народности литературы. — Лит. современник, 1936, № 11, стр. 138—146.

То же. — В кн.: А. Дымшиц. Литература и фольклор. Сборник статей. М., Гослитиздат, 1938, стр. 39—53.

М. Горький о значении народной поэзии для литературы.

Отзывы:

1) Кравченко И. — Лит. современник, 1940, № 1, стр. 154.
2) Чичеров В. — Лит. обозрение, 1939, № 13, стр. 47—48.

86. **Дымшиц А. Л.** Героическая тема советского фольклора. — Звезда, 1937, № 10, стр. 226—240.

То же. — В кн.: А. Дымшиц. Литература и фольклор. Сборник статей. М., Гослитиздат, 1938, стр. 7—38.

Высказывания М. Горького о фольклоре как основе литературы социализма.

Отзыв:

Чичеров В. — Лит. обозрение, 1939, № 13, стр. 49.

87. **Жак Л. П.** А. М. Горький и детская литература 1917—1921 гг. — Ученые записки Шуйск. Гос. пед. ин-та, вып. 1 (педагогика, детская литература, методика), Шуя, 1955, стр. 50—90.

Стр. 62—67: М. Горький о значении фольклора (в частности, сказок) для детского чтения.

88. **Живцо А.** Горький и народная песня. — Народное творчество, 1938, № 6, стр. 4—6.

89. **Залесская Л., Касабова Б., Кревдель Р., Кузнецова А.** М. Горький Рекомендательный указатель литературы. Под общ. ред. проф. Н. Л. Бродского. М., 1949, 232 стр. (Гос. б-ка СССР им. В. И. Ленина. Великие русские писатели, вып. 9).

Стр. 175, 176: «Горький и фольклор». Аннотированная библиография.

90. **Запорожский И. И.** М. Горький и народное устное творчество. — Труды Сухумск. Гос. пед. ин-та, вып. II, Сухуми, 1943, стр. 119—136.

91. **Захарова В. А.** Народная поэзия в автобиографических произведениях А. М. Горького 1912—1917 годов. Автореферат дисс. на соискание учен. степени кандидата филол. наук, Минск, 1953, 20 стр. (Белорусск. Гос. ун-т им. В. И. Ленина).

92. **Зунделович Я. О.** Горький — мастер рассказа. — Труды Узбекск. Гос. ун-та им. А. Навои, новая серия, вып. 60, Филол. факультет, Самарканд, 1955, стр. 3—24.

Стр. 18—22: изучение рассказа «Как сложили песню».

93. **Кайев А. А.** Русская литература. Учебник для учительских институтов, ч. 1. Изд. 2-е, М., Учпедгиз, 1953, 600 стр.

Стр. 46—49: «Максим Горький и народное творчество». Связь деятельности М. Горького с устнопоэтическим творчеством трудящихся масс.

94. **Кастелли Н. Н.** Роль А. М. Горького в осуществлении политики партии в области литературы (1928—1932 гг.). Автореферат дисс. на соискание учен. степени кандидата филол. наук, Киев, 1955, 20 стр. (Акад. Наук УССР. Отделение обществ. наук).

Стр. 17, 18: М. Горький о связи литературного языка с образной народной речью.

95. **Касторский С. В.** Повесть М. Горького «Жизнь Матвея Кожемякина». (Основные проблемы и образы). — Ученые записки Ленинградск. Гос. пед. ин-та им. А. И. Герцена, т. 107, Кафедра русской литературы, Л., 1955, стр. 177—276.

Стр. 197, 198, 200, 208, 238, 239: фольклор в повести.

96. **Княжинская Л. А.** М. Горький. — В кн.: Учебные материалы по детской литературе для студентов-заочников педагогических училищ, ч. 1. Ташкент, 1954, стр. 44—69. (Министерство просвещения УзССР, Республиканский научно-методический кабинет по заочному обучению).

Стр. 47—49: М. Горький о роли народной сказки в развитии творческого воображения ребенка.

97. **Красильников Н. В.** Типы народных певцов в творчестве Горького. — Научные записки Николаевск. Гос. пед. ин-та им. В. Г. Белинского, вып. III, Николаев, 1951, стр. 41—59.

98. **Красильников Н. В.** Народная песня в творчестве М. Горького. Автореферат дисс. на соискание учен. степени кандидата филол. наук, Харьков, 1952, 15 стр. (Харьковск. Гос. ун-т им. А. М. Горького).

99. **Лукьянов П. Х.** Ранние сказки М. Горького. Автореферат дисс. на соискание учен. степени кандидата филол. наук, Саратов, 1951, 15 стр. (Саратовск. Гос. ун-т им. Н. Г. Чернышевского).

Стр. 7, 9, 14, 15: связь сказок М. Горького с русским народным творчеством.

100. **Максимов П.** О пометках Горького на рукописях писателей. — Лит. критик, 1937, № 6, стр. 213—222.

Помощь М. Горького в подготовке адыгейских сказок к печати.

101. **Мадай А. И.** Украина в ранних произведениях М. Горького (1892—1898 гг.). — Наукові записки. Київськ. Держ. ун-та ім. Т. Г. Шевченка, т. XIV, вып. 1, Збірник філол. факультета, № 7, Київ, 1955, стр. 37—84.

Стр. 62—77: украинский фольклор в произведениях М. Горького.

102. **Муратова К. Д.** Горький в борьбе за язык как орудие культуры. — В кн.: Вопросы советской литературы, II, М.—Л., Изд. Акад. Наук СССР, 1953, стр. 7—64.

Стр. 7—10: М. Горький о фольклоре как образце чистоты и красоты сбразной народной речи.

103. **Овчаренко А. И.** О художественной сатире М. Горького. — Известия Акад. Наук СССР, Отделение литературы и языка, 1954, т. XIII, вып. 2, стр. 125—145.

Средства и традиции народной сатиры в творчестве М. Горького.

104. **Офицерова Т.** Образ Якова Маякина в повести М. Горького «Фома Гордеев». — В кн.: Сборник студенческих работ Тамбовск. Гос. пед. ин-та, вып. II, Тамбов, 1955, стр. 12—36.

Стр. 23—25: пословицы и поговорки в обрисовке образа Маякина.

105. **Перелыгин Л. М.** Художественная правда автобиографической трилогии М. Горького. — Ученые записки Семипалатинск. пед. ин-та им. Н. К. Крупской, вып. 1, Алма-Ата, 1955, стр. 26—41.

Стр. 33—35: воздействие фольклора на героя трилогии — Алешу.

106. **Пиксанов Н.** Горький и фольклор. Л., Гослитиздат, 1935, 79 стр.

Отзывы:

1) Амурский И. — Большевистск. печать, 1935, № 16—17, стр. 57.

2) Горький и фольклор. — Лит. Ленинград, 1935, № 30, 2 июля.

3) Попов Н. Горький и фольклор. — Пролетарск. правда, Калинин, 1935, № 243, 27 ноября.

107. **Пиксанов Н. К.** Горький о фольклоре. — Советский фольклор. Сборник статей и материалов. № 2—3, М.—Л., Изд. Акад. Наук СССР, 1936, стр. 331—340.

108. **Пиксанов Н. К.** М. Горький и народное творчество. (Система воззрений на фольклор). — Народное творчество, 1938, № 4, стр. 11—16.

Место фольклора в творчестве и мировоззрении М. Горького.

109. **Пиксанов Н.** Горький и фольклор. Изд. 2-е, Л., Гослитиздат, 1938. 192 стр.

Отзывы:

1) Жданов Н. — Звезда, 1939, № 1, стр. 246—247.
2) Роскин А. — Лит. обозрение, 1939, № 13, стр. 44—47.
3) Книжные новости, 1938, № 19—20, стр. 34.

110. **Пиксанов Н. К.** Горький и проблемы фольклора. — Известия Акад. Наук СССР, Отделение обществ. наук, 1938, № 5, стр. 91—126.

111. **Пиксанов Н. К.** Горький и национальные литературы. М., Гослитиздат, 1946, 322 стр.

Стр. 15—30: устная поэзия народов СССР в произведениях М. Горького.

Отзывы:

1) Берков П. Н. — Вестник Ленинградск. ун-та, 1947, № 5, стр. 121—123.
2) Гебель В. — Литература в школе, 1948, № 2, стр. 69—70.

112. **Пиксанов Н. К.** Горький — историк русской литературы. — В кн: Вопросы истории отечественной науки. Общее собрание Акад. Наук СССР, посвящ. истории отечественной науки, 5—11 января 1949 г. Доклады. М.—Л., Изд. Акад. Наук СССР, 1949, стр. 678—699.

Стр. 681, 692: М. Горький и фольклор.

113. **Пиксанов Н.** М. Горький и музыка. М.—Л., Музгиз, 1950, 64 стр.

Стр. 4—12, 41—43, 46—48, 53—58: отношение М. Горького к народной песне.

114. **Пиксанов Н. К.** Наука о Горьком. — Вестник Ленинградск. ун-та, 1951, № 7, стр. 41—62.

Стр. 50, 56: обзор работ по теме «Горький и фольклор».

115. **Полевой Б. Н.** Советская литература для детей и юношества. — Лит. газета, 1954, № 150, 17 декабря.

Содоклад на Втором Всесоюзном съезде советских писателей. Народносказочные традиции в произведениях М. Горького, П. П. Бажова, Д. Д. Нагишкина и др.

116. **Пословицы и поговорки в произведениях А. М. Горького.** Составил А. Прусаков. — Смена, 1953, № 6, стр. 24.

Подбор текстов.

117. **Поспелов Н.** Горький о языке. — В помощь фабрично-заводской газете, 1936, № 15, стр. 8—12.

Высокая оценка М. Горьким образной народной речи.

118. **Роскин А.** «Как сложили песню». — Молодой колхозник, 1937, № 2, стр. 37.

Изучение фольклора М. Горьким; фольклор в его произведениях.

119. **Русское народное творчество.** Методическое письмо. Составитель И. М. Колесницкая. Отв. ред. В. Я. Пропп. Л., Изд. Ленинградск. ун-та, 1955, 60 стр. (Ленинградск. Гос. ун-т им. А. А. Жданова. Отдел заочного обучения, Филологический факультет).

Стр. 25, 26: «Горький о фольклоре».

120. **Русское устное поэтическое народное творчество.** Учебно-методическое пособие и темы письменных работ для студентов заочного отделения Харьковского Гос. ун-та. Составил В. Н. Кнейчер. Под ред. Н. П. Жинкина. Харьков, Изд. Харьковск. ун-та, 1953, 104 стр. (Харьковск. Гос. ун-т им. М. Горького, Заочное отделение).

Стр. 58—60: М. Горький и народная поэзия. М. Горький о происхождении и сущности народной поэзии. М. Горький о сказках. М. Горький о пословицах и поговорках. Образы творцов и исполнителей народной поэзии в произведениях М. Горького. Роль пословиц и поговорок в произведениях М. Горького. М. Горький о взаимовлиянии литературы и устной поэзии. М. Горький о поэтическом совершенстве русской народной поэзии. Основополагающая роль доклада М. Горького на Первом Всесоюзном съезде советских писателей для развития науки о советском народном творчестве. М. Горький о совершенстве языка народной поэзии. Высказывания М. Горького о частушках. Борьба М. Горького против буржуазной фольклористики. Народная поэзия на страницах героико-романтических произведений М. Горького.

121. **Рыжков В. В.** Образ Степана Кутузова в эпопее М. Горького «Жизнь Клима Самгина». — Ученые записки Тульск. Гос. пед. ин-та, вып. 6, Тула, 1955, стр. 118—156.

Стр. 146: пословицы в речи Кутузова.

122. **Саянов В.** Встречи с Горьким. — Звезда, 1941, № 6, стр. 145—151.

Интерес М. Горького к фольклору.

123. **Серебрянский М.** Ранний Горький. — В кн.: М. Серебрянский. Литературные очерки. Статьи о советской литературе. М., «Сов. писатель», 1948, стр. 9—114.

Стр. 20—25: народная поэзия в раннем творчестве М. Горького.

124. **Сидорова Ю. Н.** Горький о фольклоре. — В кн.: Русское народное поэтическое творчество. Пособие для вузов. Под общ. ред. П. Г. Богатырева. М., Учпедгиз, 1954, стр. 140—145.

125. **Синеруков А. Е.** А. М. Горький и А. П. Чапыгин. — Ученые записки Семипалатинск. пед. ин-та им. Н. К. Крупской, вып. 1, Алма-Ата, 1955, стр. 42—66.

Стр. 43, 48, 49, 54, 56, 63: фольклор в творчестве А. П. Чапыгина. М. Горький об использовании устной поэзии Чапыгиным.

126. **Сиротина В. А.** Речевые средства сатиры в «Русских сказках» А. М. Горького. — Наукові записки Київськ. Держ. ун-та ім. Т. Г. Шев-

ченка, т. XIV, вип. 2, Збірник філол. факультета, № 8, Київ, 1955, стр. 111—136.

Традиции фольклора в «Русских сказках».

127. **Смирнов-Кутачевский А. М.** Горький и народное творчество. — Пролетарск. правда, Калинин, 1946, № 232, 23 ноября.

128. **Смирнова В.** О советской сказке для детей. — Комсомольск. правда, 1952, № 29, 3 февраля.

М. Горький о значении сказки для детей.

129. **Соколов Ю. М.** Русский фольклор. Учебник. М., Учпедгиз, 1941, 559 стр. (Библиотека учителя).

Стр. 21, 22: М. Горький о фольклоре.

130. **Сослани Ш.** У великого писателя. — 30 дней, 1938, № 6, стр. 87—88.

Высказывания М. Горького о фольклоре.

131. **Тонков В. А.** Горький и народное творчество. — Известия Воронежск. Гос. пед. ин-та, т. 3, вып. 1, Воронеж, 1938, стр. 7—31.

132. **Тонков В.** Горький и народное творчество. — Лит. Воронеж, альманах, кн. 3, Воронеж, 1938, стр. 301—313.

133. **Трифонова Т. К.** А. М. Горький о языке советской литературы. — Ученые записки Ленинградск. Гос. пед. ин-та, т. IX, Факультет языка и литературы, вып. 3, Л., 1954, стр. 117—142.

Стр. 125—129: значение образной народной речи для литературы.

134. **Турченко О. В.** А. М. Горький и детская литература. Воспитательные идеалы А. М. Горького. — В кн.: Литературно-критические чтения. Доклады, прочитанные 16—19 марта 1951 г. М.—Л., Детгиз, 1951, стр. 5—50. (Дом детской книги).

Стр. 46—49: М. Горький о сказке и метком художественном слове как средстве воспитания.

135. **Черных П.** М. Горький о языке. Заметки. — Сибирские огни, Новосибирск, 1937, № 3, стр. 103—112.

Значение образной народной речи для литературы.

136. **Четкарев К. А.** М. Горький и проблемы марийского фольклора. — Ученые записки Марийск. научно-исследовательского ин-та языка, литературы и истории, вып. IV, Йошкар-Ола, 1951, стр. 8—34.

137. **Чистов К.** Максим Горький об олонецкой сказительнице Ирине Федосовой. — Ленинск. знамя, Петрозаводск, 1948, № 63, 28 марта.

138. **Чистов К.** Горький и «Калевала». — Ленинск. знамя, Петрозаводск, 1949, № 38, 25 февраля.

139. **Чичеров В. И.** Некоторые вопросы теории эпоса и современные исследования нартских сказаний Осетии. — Известия Акад. Наук СССР, Отделение литературы и языка, 1952, т. XI, вып. 5, стр. 393—410.

Стр. 396, 397: М. Горький о народном эпосе.

140. **Чуковский К.** Горький. — Лит. учеба. 1940, № 6, стр. 3—29.

М. Горький об обработке фольклора для детей.

141. **Шахнович М.** Народность атеизма Горького. — Антирелигиозник, 1939, № 6, стр. 20—24.

Использование М. Горьким антирелигиозных настроений народа, выраженных в фольклоре.

142. **Шнсерсон М. А.** Фольклор в творчестве А. М. Горького. 1892—1917 гг. Автореферат дисс. на соискание учен. степени кандидата филол. наук, Л., 1954, 16 стр. (Ленинградск. Гос. пед. ин-т им. А. И. Герцена).

143. **Эвентов И.** Политические сказки Горького. — Резец, 1939, № 11—12, стр. 19—20.

Связь сказок М. Горького с устной поэзией.

144. **Эвентов И.** Сказки Горького. — Лит. учеба, 1939, № 6, стр. 3—27.

Фольклорные истоки сказок М. Горького.

См. также №№ 15, 234, 355, 356, 453, 454, 512, 619, 640, 692, 694.

В. В. МАЯКОВСКИЙ

145. **Маяковский В. В.** Полное собрание сочинений в 12 томах. М., Гослитиздат, 1939—1949; т. 10, 1941, 472 стр.

Стр. 211—233: «Как делать стихи»; стр. 278—280: «Только не воспоминания»; стр. 326: «Открывая выставку „20 лет работы Маяковского“»; стр. 337: «Выступление на диспуте „Упадочное настроение среди молодежи“».

То же, т. 12, 1949, 238 стр.

Стр. 83: «Революционный плакат»; стр. 87: «Можно ли стать сатириком».

---

146. **Абрамов А.** Поэтическое мастерство Маяковского в поэме «Владимир Ильич Ленин». Воронеж, Кн. изд., 1953, 198 стр.

Стр. 87—90, 93, 96, 103, 104, 109, 121, 128, 132, 133, 143, 144, 170, 174: фольклор и образная народная речь в поэме.

147. **Агасов Г.** Языковое новаторство Вл. Маяковского. — Лит. учеба, 1939, № 2, стр. 13—46.

Языковое новаторство Маяковского опирается на опыт народного творчества.

148. **Бахинский В.** Маяковский и традиции русской классической поэзии. — Звезда, 1938, № 4, стр. 188—196.

Частушечные ритмы в поэме «Хорошо».

149. **Владимиров С.** Литературно-эстетические взгляды В. Маяковского. Автореферат дисс. на соискание учен. степени кандидата филол. наук, Л., 1954, 14 стр. (Ленинградск. Гос. ун-т им. А. А. Жданова).

Стр. 9: место устной поэзии в системе литературно-эстетических взглядов поэта.

150. **Вышеславский Л.** Маяковский в борьбе за социализм. Творчество Маяковского периода 1928—1930 гг. Киев, «Рад. письменник», 1953, 191 стр.

Стр. 56—61, 134, 181, 185, 186: фольклор в творчестве Маяковского. Использование образного народного языка.

151. **Гофман В.** О языке Маяковского. — Звезда, 1936, № 5, стр. 197—215.

Стр. 212, 213: связь языка Маяковского с фольклором.

152. **Дувакин В.** О сатире Маяковского. — Октябрь, 1940, № 4—5, стр. 271—285.

Народные мотивы в сатире Маяковского.

153. **Дувакин В.** «Окна РОСТА» и их политическое и литературное значение. — В кн.: Творчество Маяковского. Сборник статей. Отв. ред. Л. И. Тимофеев и Л. М. Поляк. М., Изд. Акад. Наук СССР, 1952, стр. 313—436.

Стр. 424, 425, 429: фольклор в «Окнах РОСТА».

154. **Дукор И.** Маяковский — крестьянам. — Лит. критик, 1940, № 5—6, стр. 122—143.

Использование поэтом лубка и образной народной речи.

155. **Дымшиц А.** Маяковский и народное творчество. — Красная новь, 1936, № 4, стр. 201—214.

То же. — В кн.: А. Дымшиц. Литература и фольклор. Сборник статей. М., Гослитиздат, 1938, стр. 54—81.

Отзывы:

1) Кравченко И. — Лит. современник, 1940, № 1, стр. 154—155.
2) Чичеров В. И. — Лит. обозрение, 1939, № 13, стр. 48—49.

156. **Дымшиц А. Л.** Маяковский и фольклор. — Лит. современник, 1940, № 3, стр. 125—131.

157. **Дымшиц А.** Поэма Маяковского о Ленине. — Известия Акад. Наук СССР, Отделение литературы и языка, 1940, № 1, стр. 31—40.

Народнопоэтические элементы в образе Ленина.

158. **Дымшиц А.** Владимир Маяковский. Творческий путь поэта. — Звезда, 1940, № 8—9, стр. 291—307; № 10, стр. 218—240.

Близость «Мистерии-Буфф» к народной драме; частушка в творчестве Маяковского; фольклор в «Окнах РОСТА», поэмах «150 000 000» и «Владимир Ильич Ленин».

159. **Ильников В. Г.** Своеобразие пореволюционных поэм Маяковского. Автореферат дисс. на соискание учен. степени кандидата филол. наук, М., 1952, 16 стр. (Акад. обществ. наук при ЦК ВКП(б)).

Стр. 5, 7, 16: фольклор в поэмах Маяковского.

160. **Кон Л. Ф.** Развитие поэзии для детей в годы восстановительного периода (1921—1925) в свете задач коммунистического воспитания. Автореферат дисс. на соискание учен. степени кандидата педагог. наук, Л., 1954, 16 стр. (Ленинградск. Гос. библ. ин-т им. Н. К. Крупской).

Стр. 13, 14: традиции народной сказки в произведениях Маяковского для детей.

161. **Красильников В.** К вопросу о народности Маяковского. — Новый мир, 1937, № 5, стр. 239—245.

Связь произведений поэта с устным творчеством народа.

162. **Литвинов В. В.** Вопросы языка поэзии В. В. Маяковского на уроках литературы в средней школе. — Русский язык в школе, 1955, № 2, стр. 43—51.

Народнопоэтические основы языка Маяковского.

163. **Маслин Н.** Поэт и народ. (О поэзии Владимира Маяковского). — Звезда, 1946, № 7—8, стр. 206—216.

То же. — В кн.: Против безидейности в литературе. Сборник статей журнала «Звезда». Л., «Сов. писатель», 1947, стр. 53—80.

Соотношение творчества Маяковского с фольклором.

164. **Метченко А.** Поэма Маяковского о Ленине. — Звезда, 1938, № 4, стр. 161—173.

Фольклор в поэме «Владимир Ильич Ленин».

165. **Метченко А. И.** Из наблюдений над стилем ранних поэм В. В. Маяковского. — Ученые записки Куйбышевск. Гос. пед. ин-та им. В. В. Куйбышева, вып. 6, Кафедра литературы, Куйбышев, 1942, стр. 3—27.

Стр. 10—12: мифологизм Маяковского.

166. **Метченко А.** Поэма В. В. Маяковского «150 000 000». — Ученые записки Куйбышевск. Гос. пед. ин-та им. В. В. Куйбышева, вып. 8, Факультет языка и литературы, Куйбышев, 1947, стр. 3—28.

Устное творчество в поэме.

Отзыв:

Рымашевский В. Книги и жизнь. Литературная критика. Ярославль, Кн. изд., 1955, стр. 82—83.

167. **Метченко А. И.** Творчество Маяковского в первые годы советской власти (1917—1924). Автореферат дисс. на соискание учен. степени доктора филол. наук, М., 1951, 25 стр. (Акад. Наук СССР, Ин-т мировой литературы им. А. М. Горького).

Стр. 7, 12, 24: связь творчества Маяковского с народной поэтической традицией.

168. **Метченко А.** Поэма о вожде. — В кн.: Творчество Маяковского. Сборник статей. Отв. ред. Л. И. Тимофеев и Л. М. Поляк. М., Изд. Акад. Наук СССР, 1952, стр. 5—130.

Стр. 60: традиции фольклора в поэме Маяковского «Владимир Ильич Ленин».

169. **Метченко А. И.** У истоков советского героического эпоса. (Поэма В. В. Маяковского «150 000 000»). — Известия Акад. Наук СССР, Отделение литературы и языка, 1953, т. XII, вып. 4, стр. 327—348.

Былинные мотивы в поэме.

170. **Метченко А.** Творчество Маяковского 1917—1924 гг. М., «Сов. писатель», 1954, 640 стр.

Стр. 161—164, 170, 205—214, 227, 244, 248, 254, 255, 278, 284—290, 292—295, 388, 564—567, 585: значение устной поэзии для творческой деятельности Маяковского.

Отзыв:

Миронов В. и Сидельникова Т. Ценная книга о Маяковском. — Звезда, 1955, № 10, стр. 178—180.

171. **Молдавский Д. М.** Маяковский и русское устнопоэтическое творчество (в первые послереволюционные годы). Автореферат дисс. на соискание учен. степени кандидата филол. наук, Л., 1954, 14 стр. (Ленинградск. Гос. пед. ин-т им. А. И. Герцена).

172. **Молдавский Дм.** Маяковский-драматург. — Вечерний Ленинград, 1955, № 86, 12 апреля.

Фольклорные традиции в «Мистерии-Буфф».

173. **Молдавский Дм.** Маяковский и фольклор. Заметки о послеоктябрьском творчестве. — Звезда, 1955, № 4, стр. 148—160.

Отзыв:

Бочаров А. При самом беглом обзоре. — Лит. газета, 1955, № 62, 26 мая.

174. **Молдавский Дм.** Проблемы решенные и обойденные. — Звезда, 1955, № 10, стр. 152—159.

Стр. 153, 154: возражение А. Бочарову, критиковавшему высказывания автора по теме «Маяковский и фольклор» (см. № 173).

175. **Мордвинцев А. А.** Русская народная поэзия в творчестве В. В. Маяковского. Автореферат дисс. на соискание учен. степени кандидата филол. наук, Киев, 1953, 16 стр. (Акад. Наук УССР, Ин-т искусствоведения, фольклора и этнографии).

176. **Наумов Е.** Маяковский в первые годы советской власти (1917—1922). М., «Сов. писатель», 1950, 195 стр.

Стр. 88, 89: фольклор в «Окнах РОСТА»; стр. 115, 116: образные народные выражения в произведениях Маяковского; стр. 127: фольклор в поэме «150 000 000».

177. **Наумов Е.** Семинарий по Маяковскому. Л., Изд. Ленинградск. ун-та, 1950, 171 стр. (Ленинградск. Гос. ун-т им. А. А. Жданова).

Стр. 138, 139: «Маяковский и народное творчество».

Отзыв:

Барсук А. И. Семинарий как рекомендательное пособие для специалистов. — В кн.: Советская библиография. Сборник статей и материалов, вып. 2 (33). М., 1952, стр. 44—46.

178. **Наумов Е. И.** Семинарий по Маяковскому. Изд. 3-е, Л., Учпедгиз, 1955, 288 стр.

Стр. 236, 237: Маяковский и народное творчество.

179. **Немчинова О.** Язык В. В. Маяковского. — Русский язык в школе, 1950, № 2, стр. 32—40.

Приближение поэтического словаря Маяковского к образной народной речи.

180. **Озмитель Е.** О сатире «Окон РОСТА» В. В. Маяковского. — Ученые записки Филол. факультета Киргизск. Гос. ун-та, вып. 1, Фрунзе, 1954, стр. 35—60.

Стр. 51—54: фольклор в «Окнах РОСТА».

181. **Паперный З.** О мастерстве Маяковского. М., «Сов. писатель», 1953, 354 стр.

Стр. 103—185: народные поэтические выражения в стихах Маяковского; стр. 202—216: народный стих в творчестве Маяковского; стр. 334—343: народные рифмы в произведениях Маяковского.

Отзывы:

1) Инбер В. Недавно прочитанное... — Лит. газета, 1954, № 124, 16 октября.

2) Молдавский Д. Новые книги о Маяковском. — Батумск. рабочий, Батуми, 1954, № 5, 7 января.

3) Трифонов Н. А. — Литература в школе, 1954, № 4, стр. 76.

182. **Перцов В.** Фольклор и литература. — Лит. газета, 1954, № 70, 12 июня.

Отношение В. В. Маяковского и П. П. Бажова к фольклору.

183. **Петракеев М.** Язык прозы Маяковского. — Лит. Мордовия, альманах, № 1 (5), Саранск, 1947, стр. 115—138.

Сближение языка Маяковского с образной народной речью.

184. **Попов В. А.** Становление и развитие темы народа в творчестве В. В. Маяковского 1912—1924 гг. Автореферат дисс. на соискание учен. степени кандидата филол. наук, Сталинабад, 1955, 16 стр. (Туркменск. Гос. ун-т им. А. М. Горького).

Стр. 6—12, 15, 16: фольклор в поэзии Маяковского.

185. **Правдина И. С.** Маяковский и русское народнопоэтическое творчество. Автореферат дисс. на соискание учен. степени кандидата филол. наук, М., 1953, 16 стр. (Московск. Гос. ун-т им. М. В. Ломоносова).

186. **Прокушев Ю. Л.** Владимир Маяковский. Лекции, прочитанные в Высшей партийной школе при ЦК КПСС. М., 1955, 84 стр. (Высш парт. школа при ЦК КПСС).

Стр. 12, 13, 21, 22, 26, 27, 35, 51, 52: фольклор в творчестве Маяковского.

187. **Рахилло И.** Люди и песни. (Из записной книжки). — Смена, 1951, № 12, стр. 14—15.

Любовь Маяковского к устной поэзии.

188. **Резников Л.** Образ В. И. Ленина в творчестве Маяковского. — Октябрь, Кишинев, 1955, № 4, стр. 76—86.

Стр. 78: народнопоэтические элементы в образе В. И. Ленина.

189. **Русское устное поэтическое народное творчество.** Учебно-методическое пособие и темы письменных работ для студентов заочного отделения Харьковского Гос. университета. Составил В. Н. Кнейчер. Под ред. Н. П. Жинкина. Харьков, Изд. Харьковск. ун-та, 1953, 104 стр. (Харьковск. Гос. ун-т им. А. М. Горького, Заочное отделение).

Стр. 61: Маяковский и народная поэзия. Маяковский о народной поэзии. Народная поэзия в творчестве Маяковского.

190. **Рыбникова М.** Разговорная фразеология в языке Маяковского. — В кн.: Творчество Маяковского. Сборник статей. Отв. ред. Л. И. Тимофеев и Л. М. Поляк. М., Изд. Акад. Наук СССР, 1952, стр. 437—479.

Стр. 432—444, 464, 472—478: пословицы и поговорки в произведениях Маяковского.

191. **Савин О.** Рифма Маяковского. — В кн.: Сборник студенческих научных работ Пензенск. Гос. пед. ин-та им. В. Г. Белинского, вып. 2, Пенза, 1955, стр. 20—42.

Стр. 29, 31, 32, 34, 36—38: народнопоэтические традиции в рифмах Маяковского.

192. **Серебряпский М.** Владимир Маяковский. — В кн.: М. Серебрянский. Литературные очерки. Статьи о советской литературе. М., «Сов. писатель», 1948, стр. 115—196.

Стр. 138—140, 144: народная поэзия в творчестве Маяковского.

193. **Степанов Н.** О народности поэзии Маяковского. — Лит. современник, 1937, № 4, стр. 216—225.

Место устного творчества в поэзии Маяковского.

194. **Степанов Н.** Владимир Маяковский. — Лит. учеба, 1939, № 7, стр. 3—31; № 8—9, стр. 56—77.

№ 7, стр. 20—23: фольклор в творчестве Маяковского; № 8—9, стр. 69: близость поэмы «Владимир Ильич Ленин» народному творчеству.

195. **Тарасенков Ан.** Путь Маяковского. — В кн.: Ан. Тарасенков. Идеи и образы советской литературы. М., «Сов. писатель», 1949, стр. 96—152.

Стр. 118, 119, 137, 138: значение устной поэзии для художественной деятельности Маяковского.

196. **Тарасенков Ан.** В. В. Маяковский. — В кн.: В. В. Маяковский. Стихотворения, т. I. 3-е изд., Л., «Сов. писатель», 1955, стр. 5—66. (Б-ка поэта, Малая серия).

Стр. 28, 29: фольклор в творчестве Маяковского.

197. **Тимофеев Л.** Поэтика Маяковского. М., «Сов. писатель», 1941, 106 стр.

Стр. 88—90: использование стиха раешника.

198. **Тимофеев Л.** Из наблюдений над поэтикой Маяковского. — В кн.: Творчество Маяковского. Сборник статей. Отв. ред. Л. И. Тимофеев и Л. М. Поляк. М., Изд. Акад. Наук СССР, 1952, стр. 163—209.

Стр. 198—205: традиции народного стиха в произведениях В. В. Маяковского и М. В. Исаковского.

199. **Тимофеева В. В.** К вопросу о новаторстве В. Маяковского в области поэтического языка. — В кн.: Вопросы советской литературы, II, М.—Л., Изд. Акад. Наук СССР, 1953, стр. 65—130.

Стр. 97—111: устная поэзия и образная народная речь в творчестве Маяковского.

200. **Трощенко Е.** Сатира и юмор в поэзии Маяковского. — Лит. Воронеж, альманах, № 2 (9), Воронеж, 1940, стр. 27—61.

Стр. 40: традиции народной сатиры в поэзии Маяковского; стр. 46—49, 60: фольклор в «Окнах РОСТА».

201. **Швецова Л. К.** Традиции Некрасова в советской поэзии (в творчестве В. Маяковского, М. Исаковского, А. Твардовского). Автореферат дисс. на соискание учен. степени кандидата филол. наук, М., 1954, 17 стр. (Московск. литературный ин-т им. А. М. Горького).

Стр. 13—17: преемственность фольклорных традиций Некрасова.

202. **Штокмар М. П.** О стиховой системе Маяковского. — В кн.: Творчество Маяковского. Сборник статей. Отв. ред. Л. И. Тимофеев и Л. М. Поляк. М., Изд. Акад. Наук СССР, 1952, стр. 258—312.

Стр. 259, 268—273, 296—298: народный сказовый стих в творчестве Маяковского.

203. **Эвентов И.** Маяковский-плакатист. Критический очерк. М.—Л., «Искусство», 1940, 73 стр.

Стр. 10—21, 28—42: связь плакатов Маяковского с лубком; частушки, песни и пословицы в плакатах РОСТА.

204. **Эвентов И.** Маяковский-сатирик. Л., Гослитиздат, 1941, 244 стр.

Стр. 14, 21, 23, 67—70, 80, 97, 99, 107—118, 124, 126—135, 137, 145—146, 153, 157, 159, 214, 222: художественные приемы народного юмора и сатиры в творчестве Маяковского.

См. также №№ 219, 335, 410, 412, 656.

П. Г. АНТОКОЛЬСКИЙ

205. **Антокольский П.** Речь на заседании президиума правления Союза советских писателей. — Сибирские огни, 1937, № 3, стр. 152—153.

Положительная оценка произведений сибирского поэта Н. Алексеева, использовавшего былинные и сказочные образы.

206. **Антокольский П.** Поэзия Азербайджана. — Лит. Азербайджан, 1938, № 4, стр. 70—72.

Краткий обзор фольклора Азербайджана.

207. **Антокольский П.** Испытание временем. Статьи. М., «Сов. писатель», 1945, 144 стр.

Стр. 7—9, 31, 33, 34, 36, 59, 64, 65, 127, 130: фольклор в творчестве М. Ю. Лермонтова, Л. Украинки, Л. Первомайского.

Отзыв:

Астахов И. «Испытание временем». — Новый мир, 1945, № 7, стр. 139.

208. **Антокольский П.** О поэзии, о воспитании молодых, о культуре. — Знамя, 1947, № 1, стр. 130—142.

Стр. 139: характеристика творчества Джамбула.

209. **Антокольский П., Ауэзов М., Рыльский М.** Художественные переводы литератур народов СССР. — Дружба народов, 1955, № 2, стр. 161—176.

Содоклад на Втором Всесоюзном съезде советских писателей. Трудности перевода фольклора народов СССР на русский язык.

210. **Антокольский П.** Новое о Лермонтове. — Новый мир, 1955, № 10, стр. 263—265.

Рецензия на кн.: С. А. Андреев-Кривич. Лермонтов. Вопросы творчества и биографии. М., Изд. Акад. Наук СССР, 1954. — Фольклор в творчестве Лермонтова.

211. **Антокольский П.** Александр Блок. (К 75-летию со дня рождения). — Новый мир, 1955, № 11, стр. 240—246.

Стр. 244: фольклор в поэме «Двенадцать».

---

212. **Мохирев И. А.** Русские поэмы эпохи Великой Отечественной войны (1941—1945). (О специфике типизации действительности в советской героической поэме). Автореферат дисс. на соискание учен. степени кандидата филол. наук, Казань, 1955, 15 стр. (Казанск. Гос. ун-т им. В. И. Ульянова-Ленина).

Стр. 10, 13, 14: фольклор в поэме П. Г. Антокольского «Сын» и в поэме А. Т. Твардовского «Василий Теркин».

С. П. АНТОНОВ

213. **Макаров А.** Поэзия обыкновенной жизни. — Знамя, 1950, № 12, стр. 164—170.

Рецензия на повесть: С. Антонов. Поддубенские частушки (Огонек, 1950, №№ 38—41). — Использование частушечного творчества народа.

Н. Н. АСЕЕВ

214. **Асеев Н.** Жизнь слова. — Новый мир, 1951, № 4, стр. 176—192.

Значение образной народной речи для советской литературы.

Отзыв:

Бакинский В. О языке художественной литературы. — Звезда, 1953, № 11, стр. 156.

---

215. **Левин Ф.** Николай Асеев. (К двадцатипятилетию литературной деятельности). — Лит. критик, 1939, № 4, стр. 117—137.

Стр. 119: фольклор в творчестве Асеева.

216. **Марголина А.** О стихотворной судьбе Николая Асеева. — Октябрь, 1940, № 11, стр. 186—192.

Стр. 187, 191: фольклор в поэзии Асеева.

217. **Молдавский Дм.** Раздумья и поиски. — Нева, 1955, № 4, стр. 171.

Рецензия на кн.: Н. Асеев. Раздумья. М., «Сов. писатель», 1955, 112 стр. — Детский фольклор в произведениях Асеева.

218. **Плиско Н.** Творчество Николая Асеева. — Новый мир, 1941, № 4, стр. 220—233.

Фольклорные традиции в песенном творчестве Асеева.

219. **Степанов Н.** Советская поэзия за 20 лет. — Лит. учеба, 1937, № 10—11, стр. 135—192.

Стр. 145: обращение С. Есенина к русским былинам; стр. 158, 159, 169, 184, 187—189: фольклоризм Д. Бедного, С. И. Кирсанова, А. А. Прокофьева, В. И. Лебедева-Кумача, А. А. Суркова, В. В. Маяковского, Э. Г. Багрицкого, Н. Н. Асеева.

См. также № 333.

П. П. БАЖОВ

220. **Бажов П.** О путях к чудесному. — Литература и искусство, 1943, № 6, 6 февраля.

Связь литературы с фольклором.

221. **Бажов П.** Собирание уральского рабочего фольклора. — Звезда, Молотов, 1943, № 127, 18 июня.

222. **Сказы П. Бажова.** — Учительск. газета, 1944, № 43, 11 октября.

Беседа с писателем о новых творческих замыслах. Обработки рабочей поэзии Урала.

223. **Бажов П.** На главную улицу устного творчества. — Лит. газета, 1949, № 72, 7 сентября.

Проблема рабочих сказов. Оценка книги П. Завьяловского «Предания и сказки Оренбургских степей». Под ред. В. Сидельникова. Чкалов, 1948.

224. **Бажов П. П.** Уральские были. Свердловск, Обл. изд., 1951, 248 стр.

Стр. 236—238: «Краеведческие истоки». Статья о фольклоре Урала.

225. **Бажов П. П.** Публицистика. Письма. Дневники. Составители В. А. Бажова и М. А. Батин. Свердловск, Кн. изд., 1955, 272 стр.

Стр. 44—46, 47—53, 54—56, 63, 64, 95, 104—107, 110—112, 116—120, 126—129, 144, 145, 174, 192—194, 208, 212—214, 242—244: высказывания о фольклоре в письмах и дневниках; стр. 159—161, 171, 172, 184, 185, 188: об использовании фольклора В. Т. Кучерявенко, Д. Д. Нагишкиным, М. Х. Кочневым.

---

226. **Александрович В.** Черты времени. — Уральск. современник, альманах, кн. 16, Свердловск, 1950, стр. 198—203.

К выходу в Свердловск. Гос. изд-ве в 1949 г. нового издания «Малахитовой шкатулки».

227. **Астахов И.** «Малахитовая шкатулка». — Лит. обозрение, 1939, № 17, стр. 34—39.

Рецензия на кн.: П. Бажов. Малахитовая шкатулка. Свердловск, Обл. изд., 1939, 165 стр. — Обработка рабочего фольклора.

228. **П. П. Бажов. Краткий библиографический указатель.** — Южный Урал, альманах, кн. 5, Челябинск, 1951, стр. 109—121.

229. **Павел Петрович Бажов. Творчество и критическая литература.** Краткий библиографический указатель. Свердловск, 1948, 27 стр. (Гос. публ. б-ка им. В. Г. Белинского).

230. **Бармин А.** — Звезда, 1940, № 12, стр. 170—171.

Рецензия на сказы П. Бажова «Синюшкин колодец», «У старого рудника». Уральск. современник, альманах, кн. 3, Свердловск, 1940, стр. 37—44 и 179—199. — Народные поэтические традиции в сказах Бажова.

231. **Батин М.** Об особенностях реализма сказов П. П. Бажова. — Уральск. современник, альманах, кн. 17, Свердловск, 1950, стр. 195—219.

Народнопоэтическая основа реализма Бажова.

Отзыв:

Дергачев И. За высокое художественное мастерство. — Уральск. рабочий, Свердловск, 1950, № 301, 22 декабря.

232. **Батин М.** Некоторые вопросы литературного творчества (беседы с П. П. Бажовым). — Уральск. современник, альманах, кн. 20, Свердловск, 1951, стр. 136—164.

Взгляд Бажова на устную поэзию.

233. **Батин М. А.** Народность сказов П. П. Бажова. Автореферат дисс. на соискание учен. степени кандидата филол. наук, М., 1952, 15 стр. (Акад. обществ. наук при ЦК ВКП(б)).

Стр. 5—12, 14, 15: фольклор в произведениях Бажова.

234. **Батин М. А.** Творчество П. П. Бажова. Свердловск, Кн. изд., 1953, 283 стр.

Стр. 5, 20, 26, 27, 34, 39, 40, 42—49, 52, 54—64, 67, 68, 74, 87, 88, 92, 93, 95—100, 103, 105, 109, 123—126, 128—130, 132, 133, 138—146, 151, 152, 158, 159, 178, 179, 187, 188, 190—199, 203, 204, 242, 250—260, 266, 268, 269, 280, 281: фольклор в творчестве Бажова; стр. 43, 56, 57, 72, 76, 77, 127—129, 261, 262: М. Горький о фольклоре и происхождении фольклорной фантастики.

Отзывы:

1) Аникин В. Новое исследование о Бажове. — Новый мир, 1954, № 9, стр. 259—261.

2) Беленький Е. О творчестве П. П. Бажова. — Омск. правда, Омск, 1953, № 223, 20 сентября.

3) Гладковская Л. Новая книга о П. П. Бажове. — Уральск. современник, альманах, кн. 2, Свердловск, 1953, стр. 244—248.

4) Гречина О. Н. Книга о Бажове. — Уральск. рабочий, Свердловск, 1953, № 151, 28 июня.

235. **Батин М.** Творчество для народа. — В кн.: П. П. Бажов. Публицистика. Письма. Дневники. Свердловск, Кн. изд., 1955, стр. 5—29.

Значение фольклора для творческой деятельности Бажова.

236. **Березина Е.** Уральские сказы. — Вокруг света, 1949, № 5, стр. 62—63.

Рецензия на кн.: П. Бажов. Живинка в деле. М., Профиздат, 1948, 202 стр. — Образная народная речь в сказах Бажова.

237. **Боголюбов К.** Любимый писатель народа. — Уральск. рабочий, Свердловск, 1950, № 289, 9 декабря.

Фольклоризм Бажова.

238. **Боголюбов К.** О публицистике П. П. Бажова. — Уральск. современник, альманах, кн. 17, Свердловск, 1950. стр. 168—194.

Фольклорные элементы в публицистике Бажова.

239. **Боголюбов К.** Певец труда и силы народной. — Южный Урал, альманах, кн. 2—3, Челябинск, 1950, стр. 162—166.

Постоянный интерес Бажова к народной поэзии.

240. **Боголюбов К.** Ранние произведения П. Бажова. — Прикамье, альманах, кн. 14, Молотов, 1950, стр. 350—366.

Фольклор в ранних произведениях Бажова.

241. **Боголюбов К.** Наш Бажов. Воспоминания. — Южный Урал, альманах, кн. 5, Челябинск, 1951, стр. 51—74.

Любовь Бажова к устной поэзии.

242. **Боголюбов К. В. и Самсонов С. Н.** Павел Петрович Бажов в воспоминаниях. Свердловск, Кн. изд., 1953. 248 стр.

Стр. 21, 29, 32—35, 64—68, 70, 87, 100, 113, 114, 166, 216—218, 240—247: неизменный интерес Бажова к народной поэзии.

Отзывы:

1) Батин М. Сборник воспоминаний о П. П. Бажове. — Уральск. рабочий, Свердловск, 1954, № 91, 17 апреля.
2) Гусев В. Страницы воспоминаний. — Лит. газета, 1954, № 12, 28 января.
3) Турков А. Светлый облик. — Огонек, 1954, № 11, стр. 24.

243. **Боголюбов К.** Народный писатель. К пятилетию со дня смерти П. П. Бажова. Свердловск, Кн. изд., 1955, 29 стр.

Стр. 4—6, 20—24: уральский фольклор в творчестве Бажова.

244. **Боголюбов К.** Наш Бажов. К 5-летию со дня смерти П. П. Бажова. — Уральск. рабочий, Свердловск, 1955, № 285, 3 декабря.

Интерес Бажова к фольклору.

245. **Бондарев Д.** Уральские сказы П. Бажова. — Северн. рабочий, Ярославль, 1946, № 67, 2 апреля.

Рецензия на кн.: П. П. Бажов. Уральские сказы. М.—Л., Детгиз, 1945, 167 стр. — Обработка народных сказов и преданий.

246. **Бородин С.** «Малахитовая шкатулка». — Литература и искусство, 1943, № 13, 27 марта.

К присуждению премии Бажову за книгу «Малахитовая шкатулка».

247. **Владимирцев В. П.** К вопросу об изучении мастерства П. П. Бажова в сказах. — Ученые записки Казанск. Гос. ун-та им. В. И. Ульянова-Ленина, т. 115, кн. 7, Юбилейный сборник студенческих работ, Казань, 1955, стр. 133—138.

Фольклорные истоки сказов Бажова.

248. **Волосатов А.** Павел Петрович Бажов. — Тюменск. правда, Тюмень, 1954, № 21, 28 января.

Народные истоки творчества Бажова.

249. **Гомельская С. З.** Писатели Урала. Биобиблиографический справочник, вып. 1, Писатели советского Урала. Свердловск, 1954, 82 стр. (Гос. публ. б-ка им. В. Г. Белинского).

Стр. 9—20: П. П. Бажов.

250. **Заславский Д.** Сказочник Урала. — Огонек, 1943, № 14, стр. 13.

Фольклорная традиция — основа творчества Бажова.

251. **Иваненко О.** Мастер вдохновенного сказа. — Правда Украины, Киев, 1945, № 6, 9 января.

Рецензия на кн.: П. П. Бажов. Малахитовая шкатулка. М., Гослитиздат, 1944, 332 стр. — Рабочий фольклор в сказах Бажова.

252. **Ильичев Вл.** Путь писателя-большевика. — Уральск. рабочий, Свердловск, 1950, № 287, 7 декабря.

Любовь Бажова к рабочей поэзии.

253. **Кузнецова Н.** П. П. Бажов — собиратель и исследователь фольклора. — Уральск. рабочий, Свердловск, 1954, № 20, 24 января.

254. **Меньшиков М.** Певец Урала. — Комсомольск. правда, 1950, № 56, 7 марта.

Бажов как собиратель-фольклорист.

255. **Молдавский Дм.** Народный писатель. — Новгородск. правда, Новгород, 1949, № 223, 13 ноября.

Рецензия на кн.: П. П. Бажов. Малахитовая шкатулка. Свердловск, Обл. изд., 1949, 528 стр. — Традиции народной поэзии в творчестве Бажова.

256. **Мурзинди К.** Вдохновенный певец Урала. — Огонек, 1950, № 11, стр. 17.

Бажов — собиратель уральского фольклора.

257. <О Бажове> — Правда, 1943, № 76, 20 марта.

Передовая статья. Любовь советских людей к творчеству Бажова, содержащему «самоцветы народной поэзии».

258. **Путилов Б. Н.** Сказы о немцах. — Грозненск. рабочий, Грозный, 1945, № 131, 6 июля.

Рецензия на кн.: П. Бажов. Сказы о немцах. М., Изд. «Правда», 1945, 59 стр. — Народно-сказовые мотивы в произведениях Бажова.

259. **Регинин В.** Словесные изумруды. — Смена, 1951, № 4, стр. 18.

Д. Бедный об уральских сказах Бажова, о связи их с рабочей поэзией.

260. **Рождественская К. В.** Павел Петрович Бажов. Сборник статей и воспоминаний. Молотов, Кн. изд., 1955, 268 стр.

Стр. 4, 9, 17—19, 25, 46, 67—182, 188, 194, 199—201, 207—209, 216, 217, 232, 237, 238, 265: интерес Бажова к фольклору.

261. **Рождественская Н.** Новое издание «Малахитовой шкатулки». — Октябрь, 1944, № 1—2, стр. 153—155.

Рецензия на кн.: П. Бажов. Малахитовая шкатулка. М., Гослитиздат, 1944, 329 стр. — Книга Бажова — результат творчества писателя-фольклориста.

262. **Рождественская Н. П.** Бажов и народное творчество. — Степные огни, альманах, кн. 6, Чкалов, 1948, стр. 207—218.

263. **Рябинин Б.** По следам легенды. — Южный Урал, альманах, кн. 11, Челябинск, 1954, стр. 69—123.

Связь творчества Бажова с рабочими преданиями.

264. **Сержантов В.** Певец творческого труда. — Южный Урал, альманах, кн. 5, Челябинск, 1951, стр. 75—96.

Фольклор в творчестве Бажова.

265. **Скорино Л.** Поэзия человеческого труда. — В кн.: П. П. Бажов. Уральские сказки. Челябинск, Обл. изд., 1943, стр. 5—11.

Соотношение народной поэзии с творчеством Бажова.

266. **Скорино Л.** Сокровища «Малахитовой шкатулки». — Комсомольск. правда, 1943, № 70, 25 марта.

К присуждению премии за книгу «Малахитовая шкатулка».

267. **Скорино Л.** Сказы П. Бажова. — Новый мир, 1944, № 6—7, стр. 179—190.

Связь сказов Бажова с устной традицией.

268. **Скорино Л.** Павел Петрович Бажов. М., «Сов. писатель», 1947, 275 стр.

Стр. 3—26, 30—41, 53—56, 60—69, 88, 96, 97, 100—103, 110, 126, 137—156, 160—162, 177, 178, 180—182, 195, 231, 232, 243—250, 257—262: народнопоэтическая основа творчества Бажова.

Отзывы:

1) Дайреджиев Б. Творец уральских сказов. — Труд, 1947, № 196, 21 августа.
2) Евнин Ф. И. — Сов. книга, 1947, № 7, стр. 103.
3) Левин Ф. — Знамя, 1947, № 5, стр. 189—192.
4) Матвеев Л. Книга о советском писателе. — Октябрь, 1947, № 7, стр. 187—195.
5) Соловьев Б. Книга о создателе уральских сказов. — Известия, 1947, № 166, 17 июля.
6) Чечановский М. Книга о П. Бажове. — Лит. газета, 1947, № 30, 19 июля.

269. **Скорино Л.** Павел Петрович Бажов. — Огонек, 1949, № 5, стр. 23.

Знакомство писателя с уральскими горняцкими легендами и преданиями.

270. **Скорино Л.** Народный писатель. — В кн.: П. П. Бажов. Сочинения в трех томах, т. 1, М., Гослитиздат, 1952, стр. 5—25.

Фольклор в произведениях Бажова.

271. **Скорино Л.** Мастер сказов о мастерстве. — Сов. культура, 1954, № 13, 30 января.

Бажов об использовании устной поэзии.

272. **Слово читателя.** — Южный Урал, альманах, кн. 5, Челябинск, 1951, стр. 33—44.

В. Захаров, И. Ногтев и другие о творчестве Бажова. Народные основы сказов Бажова.

273. **Таубер В.** Новое в сказах Бажова. — Огонек, 1944, № 12—13, стр. 12.

Поэтические сказы рабочих Урала в творчестве Бажова.

274. **Трапезникова Т. Ф.** Певец труда. — Звезда, Молотов, 1948, № 22, 31 января.

Народнопоэтические основы сказов Бажова.

275. **Трапезникова Т.** Сказочник советского Урала. К 70-летию П. П. Бажова. — Вечерняя Москва, 1949, № 23, 28 января.

Связь творчества Бажова с уральским фольклором.

276. **Филиппова К.** Народный писатель. — Уральск. рабочий, Свердловск, 1950, № 56, 7 марта.

Обработка Бажовым рабочих легенд и преданий.

277. **Халтурин И.** «Малахитовая шкатулка». — Знамя, 1943, № 5—6, стр. 243—246.

Выявление фольклорных основ сказов Бажова.

278. **Чарный М.** Рассказы журнала «Огонек». — Новый мир, 1947, № 1, стр. 218—221.

Стр. 218, 219: сочетание литературы и народной поэзии в сказе Бажова «Далевое глядельце».

279. **Чернышева Т.** Певец народного труда. — Комсомольск. правда, 1946, № 16, 18 января.

Рабочая поэзия Урала в сказах Бажова.

280. **Чижик-Полейко А. И.** Диалектная лексика сказов П. П. Бажова «Малахитовая шкатулка». Автореферат дисс. на соискание учен. степени кандидата филол. наук, М., 1953, 14 стр. (Московск. Гос. ун-т им. М. В. Ломоносова).

Стр. 2—4, 7, 9: образная народная речь в сказах Бажова.

281. **Чижик-Полейко А. И.** О диалектной лексике сказов П. П. Бажова «Малахитовая шкатулка». — Труды Воронежск. Гос. ун-та, т. XLII, вып. 3, Сборник кратких научных сообщений кафедр общественных наук и историко-филол. факультета, Воронеж, 1955, стр. 88—90.

Народнопоэтические образы в сказах Бажова.

282. **Чижик-Полейко А. И.** Об основных особенностях языкового стиля сказов П. П. Бажова «Малахитовая шкатулка». — Труды Воронежск. Гос. ун-та, т. XLII, вып. 3, Сборник кратких научных сообщений кафедр общественных наук и историко-филол. факультета. Воронеж, 1955, стр. 86—87.

Манера народного сказа в творчестве Бажова.

283. **Шагинян М.** П. П. Бажов. (К 65-летию со дня рождения). — Труд, 1944, № 23, 28 января.

Народнофантастические образы в сказах Бажова.

284. **Шагинян М.** Выдающийся художник слова. — Правда, 1944, № 30, 4 февраля.

Народные традиции в сказах Бажова.

285. **Шкавро Л.** Певец Урала. — Тихоокеанск. звезда, Хабаровск, 1954, № 22, 27 января.

Истоки творчества Бажова в уральском рабочем фольклоре.

См. также №№ 115, 182, 313, 496, 578.

Д. БЕДНЫЙ

286. **Бедный Д.** Собрание сочинений в пяти томах, т. 5. М., Гослитиздат, 1954, 383 стр.

Стр. 285—289: предисловия к книге Л. Войтоловского «По следам войны»; стр. 296—300: «Песельники, вперед!».

287. **Бедный Д.** Вперед и выше. М., Профиздат, 1933, 92 стр. (Мой творческий опыт — рабочему автору).

Беседа Демьяна Бедного с молодыми, идущими в литературу рабочими-ударниками, организованная 25 февраля 1933 г. газетой «Комсомольская правда». Стр. 31, 32: народный стих в творчестве писателей.

---

288. **Бегак Б.** Демьян Бедный как сатирик-агитатор. — Книга и пролетарская революция, 1936, № 2, стр. 108—109.

Рецензия на кн.: Д. Бедный. Удар по врагу. М., Гослитиздат, 1935, 236 стр. — Роль фольклора в творчестве Д. Бедного. Переход части песен поэта в устную традицию.

289. **Бочаров А.** Слово в песне. — Сов. музыка, 1953, № 12, стр. 17—23.

Против псевдонародности массовых песен. Частушка в творчестве Д. Бедного.

290. **Бочаров А.** Неувядаемая действительность. — Лит. газета, 1954, № 136, 16 ноября.

Народнопоэтические традиции в поэзии Д. Бедного.

291. **Высоцкая Л. М.** Поэтическая деятельность Демьяна Бедного в предреволюционный период и в годы гражданской войны. Автореферат дисс. на соискание учен. степени кандидата филол. наук, Л., 1953, 16 стр. (Акад. Наук СССР, Ин-т русской литературы (Пушкинский Дом)).

Стр. 6, 9—13, 15: фольклор в творчестве Д. Бедного.

292. **Галимов Ш. З.** Поэзия Демьяна Бедного периода гражданской войны. Автореферат дисс. на соискание учен. степени кандидата филол. наук. Л., 1955, 14 стр. (Ленинградск. Гос. ун-т им. А. А. Жданова).

Стр. 8, 10, 11: фольклор в поэзии Д. Бедного.

293. **Глух М.** О «Богатырях». — Звезда, 1937, № 2, стр. 277—279.

Неправильное использование Д. Бедным русского былинного эпоса.

294. **Добранов Ю.** Демьян Бедный. (К 25-летию литературной деятельности). — Книга и пролетарская революция, 1936, № 6, стр. 14—16.

Частушечные приемы в баснях Д. Бедного.

295. **Ефремин А.** Письма пролетарского поэта. По материалам неопубликованной переписки Демьяна Бедного. — Молодая гвардия, 1935, № 5, стр. 128—133.

Стр. 132: Д. Бедный о фольклоре в своем творчестве.

296. **Кузнецов И. Ф.** Демьян Бедный — баснописец. Автореферат дисс. на соискание учен. степени кандидата филол. наук, Томск, 1954, 16 стр. (Томск. Гос. ун-т им. В. В. Куйбышева)

Стр. 3, 13—15: народнопоэтические мотивы и сюжеты в баснях Д. Бедного.

297. **Куриленков В.** Демьян Бедный. М., «Сов. писатель», 1954, 136 стр.

Стр. 44, 64, 65, 68, 69, 81, 92—95, 116, 123, 127—130: связь творчества поэта с фольклором.

298. **Литовский О.** Уроки «Богатырей». — Сов. театр, 1936, № 12, стр. 6.

Вольное обращение Д. Бедного с русскими былинами.

299. **Очерк истории русской советской литературы.** В двух частях, ч. 1. М., Изд. Акад. Наук СССР, 1954, 376 стр.

Стр. 62—64, 174, 268—270: фольклор в творчестве Д. Бедного; стр. 184—186, 275: народная поэзия в творчестве М. В. Исаковского.

Отзыв:

Плоткин Л. Решить спорные проблемы. — Лит. газета, 1955, № 35, 22 марта.

300. **Пароникян Э. М.** Поэзия Демьяна Бедного периода гражданской войны. Автореферат дисс. на соискание учен. степени кандидата филол. наук, М., 1953, 16 стр. (Акад. Наук СССР, Ин-т мировой литературы им. А. М. Горького).

Стр. 7, 11—15: фольклорные основы поэзии Д. Бедного.

301. **Петров С.** О творчестве Демьяна Бедного. — Лит. критик, 1937, № 10—11, стр. 120—165.

Стр. 134—136, 152, 159—161: фольклор в поэзии Д. Бедного.

302. **Против фальсификации народного прошлого.** М.—Л., «Искусство», 1937, 83 стр. (Всес. Комитет по делам искусств).

Стр. 3, 4: постановление Всесоюзного Комитета по делам искусств о пьесе «Богатыри» Демьяна Бедного; стр. 5—15: П. М. Керженцев. Фальсификация народного прошлого. (О «Богатырях» Демьяна Бедного); стр. 16—81: П. М. Керженцев. Исторические темы в искусстве и камерный театр. (О пьесе «Богатыри» Демьяна Бедного и о путях А. Таирова и камерного театра).

303. **Прямков А. В.** Демьян Бедный. Стенограмма публичной лекции, прочитанной в Центральном лектории Общества в Москве. М., Изд. «Знание», 1955, 32 стр. (Всес. Об-во по распространению политич. и научн. знаний, Серия VI, № 23).

Народнопоэтические мотивы в творчестве Д. Бедного.

304. **Семенов Я.** ... Из песни слова... — Знамя, 1935, № 1, стр. 246—255.

Соотношение песни написанной с песней поющейся. Анализ песни Д. Бедного «Как родная мать меня провожала».

305. **Соколов А.** Демьян Бедный. — В кн.: Лекции по истории русской советской литературы, кн. 2. Под ред. Е. Ковальчик и Л. Поляк. М., Изд. Московск. ун-та, 1953, стр. 48—92.

Образы устной поэзии в сочинениях Д. Бедного

306. **Черников Н.** Собиратель частушек. — Калининск. правда, Калинин, 1954, № 304, 24 декабря.

Приведена выдержка из статьи Д. Бедного, говорящей о его глубоком интересе к частушкам.

307. **Швецова Л.** Оружием сатиры. — Лит. газета, 1955, № 62, 26 мая.

Фольклорные мотивы в творчестве Д. Бедного.

308. **Эвентов И. С.** Демьян Бедный. Критико-биографический очерк. М., Гослитиздат, 1953, 204 стр.

Стр. 5, 12, 29, 35, 40, 41, 54—56, 59, 60, 63, 66, 74—81, 91—94, 96, 101, 103—106, 128, 129, 139, 156, 159, 172—177, 182, 184, 194, 195, 201, 202: взаимоотношение поэзии Д. Бедного с фольклором.

Отзыв:

Владимиров С. Книга о Демьяне Бедном. — Звезда, 1954, № 9, стр. 187—189.

309. **Эвентов И.** Демьян Бедный и народное творчество. — В кн.: Русская советская поэзия и народное творчество. Сборник статей. Л., «Сов. писатель», 1955, стр. 36—91.

См. также №№ 29, 219, 259, 333, 564.

Ф. В. ГЛАДКОВ

310. **Гладков Ф.** Из дневника писателя — Новый мир, 1940, № 1, стр. 209—220.

Стр. 218, 219: писатель должен уметь пользоваться образной народной речью.

311. **Гладков Ф.** О смотре художественной самодеятельности. — Правда, 1943, № 293, 28 ноября.

Традиции народного творчества в советское время. Необходимость собирательской работы по фольклору.

312. **Гладков Ф.** О культуре речи. — Новый мир, 1953, № 6, стр. 231—238.

Народная образная речь — образец музыкальности и выразительности.

313. **Гладков Ф.** О литературе. Статьи. Речи. Воспоминания. М., «Сов. писатель», 1955, 243 стр.

Стр. 124, 125, 140, 166, 184, 185, 192, 195, 210—212. 219: об устной поэзии; интерес к фольклору М. И. Калинина. А. С. Неверова, А. С. Серафимовича, П. П. Бажова.

314. **Архангельская В.** Экспедиция на родину Ф. Гладкова. — Лит. Саратов, альманах, кн. 13, Саратов, 1951, стр. 182—192.

Запись фольклорного материала в селе Большая Черновка Саратовской области.

315. **Архангельская В. К.** «Повесть о детстве» Ф. В. Гладкова. Автореферат дисс. на соискание учен. степени кандидата филол. наук, Саратов, 1952, 19 стр. (Саратовск. Гос. ун-т им. Н. Г. Чернышевского).

Стр. 14—18: фольклорные мотивы в «Повести о детстве».

316. **Архангельская В.** Народное творчество в «Повести о детстве» Ф. Гладкова. — Новая Волга, альманах, кн. 19, Саратов, 1953, стр. 201—214.

317. **Архангельская В. К.** Традиции народного творчества в «Повести о детстве» Ф. Гладкова. — Ученые записки Саратовск. Гос. ун-та им. Н. Г. Чернышевского, т. XLI, вып. филологический, Саратов, 1954, стр. 85—117.

Отзыв:

Неводов Ю. Новые исследования по советской литературе. — Новая Волга, альманах, кн. 22, Саратов, 1955, стр. 196—197.

318. **Архангельская В. К.** Творчество Ф. В. Гладкова периода Великой Отечественной войны (1941—1945). — В кн.: Научный ежегодник за 1954 год Саратовск. Гос. ун-та им. Н. Г. Чернышевского. Саратов, 1955, стр. 187—191.

Фольклор в рассказах и повестях Гладкова военных лет.

319. **Барская К. и Шнеерсон М.** Заметки о мастерстве Ф. Гладкова. — Звезда, 1951, № 9, стр. 154—163.

Обращение Гладкова к фольклору.

320. **Брайнина Б.** Искусство эпического повествования. — Октябрь, 1955, № 7, стр. 160—168.

Стр. 164, 165, 168: фольклор в автобиографической трилогии Гладкова.

321. **Брайнина Б.** Мастера правды. — В кн.: Советская художественная проза. Сборник статей. М., «Сов. писатель», 1955, стр. 459—488.

Стр. 473, 474, 485, 486: фольклор в автобиографической трилогии Гладкова.

322. **Вилор Н. А.** Автобиографические повести Ф. Гладкова. Автореферат дисс. на соискание учен. степени кандидата филол. наук, М., 1954, 14 стр. (Акад. Наук СССР, Ин-т мировой литературы им. А. М. Горького).

Стр. 13: народнопоэтические образы и сюжеты в повестях Гладкова.

323. **Ерыковский К.** Литературные заметки. 2. Об особенностях устного народного творчества на Волго-Каспии. — Газ. «Волга», Астрахань, 1954, № 113, 6 июня.

Фольклор в повести Гладкова «Вольница».

324. **Кедрина З.** По совету Горького. — Знамя, 1949, № 8, стр. 177—184.

Песни и причитания в «Повести о детстве».

325. **Малинова К. В.** «Повесть о детстве» Ф. В. Гладкова. Автореферат дисс. на соискание учен. степени кандидата филол. наук, Казань, 1954, 19 стр. (Казанск. Гос. ун-т им. В. И. Ульянова-Ленина).

Стр. 10: фольклорные традиции в «Повести о детстве».

326. **Петровская Н. И.** «Повесть о детстве» и ее место в творчестве Ф. В. Гладкова. Автореферат дисс. на соискание учен. степени кандидата филол. наук, Ижевск, 1953, 18 стр. (Ленинградск. Гос. пед. ин-т).

Стр. 7, 16: обращение Гладкова к народной поэзии.

327. **Поздняева З. М.** Автобиографическая трилогия Ф. В. Гладкова. (О мастерстве писателя). Автореферат дисс. на соискание учен. степени кандидата филол. наук, М., 1955, 14 стр. (Московск. Гос. пед. ин-т им. В. И. Ленина).

Стр. 12—14: образная народная речь в трилогии.

328. **Уханов И. П.** Автобиографические повести Ф. В. Гладкова. Стенограмма публичной лекции, прочитанной в Центральном лектории Общества в Москве. М., Изд. «Знание», 1952, 24 стр. (Всес. Об-во по распространению политич. и научн. знаний).

Стр. 19, 20: значение фольклора для обрисовки героев «Вольницы».

Ср. № 329.

329. **Уханов И. П.** Творческий путь Ф. Гладкова. Пособие для учителей средней школы. М., Учпедгиз, 1953, 160 стр.

Стр. 147, 148: устная поэзия в повести «Вольница».

Ср. № 328.

В. М. ГУСЕВ

330. **Гусев В.** Мой творческий опыт — рабочему автору. М., Профиздат, 1933, 56 стр.

Стр. 10, 11: фольклор в поэзии А. А. Прокофьева; стр. 15, 16: значение фольклора для роста писателя; стр. 37, 38: песенные ритмы в поэзии Э. Г. Багрицкого.

331. **Гусев В.** Рождение песни. — Лит. газета, 1937, № 53, 30 сентября.

---

332. **Крюков Н.** Творчество Виктора Гусева. — В кн.: В. Гусев. Сочинения в двух томах, т. 1. М., Гослитиздат, 1955, стр. V—XXXII.

Стр. XVII, XIX: фольклор в творчестве Гусева.

333. **Розанов И.** Песни советских поэтов. — Лит. критик, 1937, № 12, стр. 225—237.

Близость песен В. М. Гусева к народной поэзии; бытование песен Н. Н. Асеева в народе; народная поэтика в песнях А. А. Суркова; связь песен В. И. Лебедева-Кумача с устной традицией; фольклор в поэзии Д. Бедного.

334. **Щербачев В. В.** Музыка и слово. — Звезда, 1938, № 10, стр. 211—212.

Фольклорная основа песни Гусева «Полюшко-поле».

335. **Эвентов И.** Песня и народ. — Звезда, 1939, № 3, стр. 209—219.

Фольклор в творчестве В. В. Маяковского, Э. Г. Багрицкого, А. А. Прокофьева, М. Голодного, М. В. Исаковского, В. М. Гусева, И. Л. Сельвинского, С. И. Кирсанова, В. В. Каменского.

См. также № 562.

С. А. ЕСЕНИН

336. **Дымшиц Ал.** Сергей Есенин. — В кн.: С. Есенин. Стихотворения. Л., «Сов. писатель», 1940, стр. 3—52. (Б-ка поэта, Малая серия).

Связь творчества Есенина с устной поэзией.

Отзыв:

Павлов С. Стихотворения Есенина. — Лит. обозрение, 1940, № 11, стр. 30.

337. **Зелинский К.** Сергей Есенин. — В кн.: С. Есенин. Стихотворения 2-е изд., Л., «Сов. писатель», 1953, стр. 5—52. (Б-ка поэта, Малая серия).

Фольклорность стихотворений Есенина.

338. **Зелинский К.** О Есенине. — Октябрь, 1955, № 10, стр. 176—185.

Стр. 177, 184, 185: Есенин о своем знакомстве с фольклором; народная поэзия в творчестве Есенина.

339. **Зелинский К.** Поэзия Сергея Есенина. — В кн.: С. А. Есенин. Сочинения в двух томах, т. 1. М., Гослитиздат, 1955, стр. 5—37.

Стр. 11, 22, 23, 29—31: фольклор в творчестве Есенина.

340. **Золотницкий Д.** Из ранних стихов Сергея Есенина. — Нева, 1955, № 3, стр. 169—170.

Фольклорные традиции в ранних стихах Есенина.

341. **Иофанов Д.** Сергей Есенин. (К 30-летию со дня смерти). — Сов. Украина, 1955, № 12, стр. 151—156.

Народная поэзия в творчестве Есенина.

342. **Лесс Ал.** На родине Сергея Есенина. — Нева, 1955, № 7, стр. 174—175.

Сестра поэта, А. А. Есенина, о любви своего брата к народным песням.

343. **Прокушев Ю.** Сергей Есенин. (Литературные заметки и публикация новых материалов). — Лит. Рязань, альманах, кн. 1, Рязань, 1955, стр. 312—340.

Стр. 328—330: Есенин о своем знакомстве с фольклором и о значении частушек в раннем периоде его творчества; стр. 338: воспоминания А. А. Есениной — сестры поэта, об исполнении народных песен их матерью.

344. **Рождественский В.** Сергей Есенин. (Из книги «Повесть моей жизни»). — Звезда, 1946, № 1, стр. 98—113.

Стр. 112: положительная оценка Есениным произведений А. К. Толстого на фольклорную тематику.

345. **Саянов В.** Памяти Есенина. — Нева, 1955, № 7, стр. 172—173.

Есенин — знаток образной народной речи.

346. **Селивановский А.** Есенин. — Лит. учеба, 1935, № 1, стр. 38—53.

Стр. 44, 49: фольклорные элементы в поэзии Есенина.

См. также №№ 219, 692.

С. П. ЗЛОБИН

347. **Злобин Ст.** Как я делал книгу «Салават Юлаев». — Детская литература, 1935, № 4, стр. 18—21.

Народные мотивы в романе.

348. **Злобин Ст.** Моя работа сегодня и завтра. — Детская литература, 1938, № 2, стр. 40—42.

Фольклор в романе «Остров Буян».

349. **Злобин Ст.** Воспитательное значение советской художественно-исторической литературы. — В кн.: О детской литературе. Сборник статей. М.—Л., Детгиз, 1950, стр. 313—344 (Дом детской книги Детгиза).

С. П. Злобин о фольклоризме своего творчества и о народной поэзии в произведениях А. П. Чапыгина.

---

350. **Дацюк Б.** «Степан Разин». — Новый мир, 1952, стр. 261—264.

Рецензия на кн.: Ст. Злобин. Степан Разин. М., «Сов. писатель», 1951, 799 стр. — Фольклорные образы в романе «Степан Разин».

351. **Кедрина З.** Живая история. — В кн.: Выдающиеся произведения литературы 1951 года. М., «Сов. писатель», 1952, стр. 15—37.

О фольклоризме романа Злобина «Степан Разин».

352. **Кудряшова Е. И.** Роман С. П. Злобина «Степан Разин». Автореферат дисс. на соискание учен. степени кандидата филол. наук, Л., 1955, 16 стр. (Ленинградск. Гос. пед. ин-т).

Стр. 15: место и роль фольклорных элементов в романе «Степан Разин».

353. **Поляков А. Ф.** Проблема изображения народа и героя в романе С. П. Злобина «Степан Разин». Автореферат дисс. на соискание учен. степени кандидата филол. наук, М., 1953, 16 стр. (Московск. обл. пед. ин-т).

Стр. 11, 13: народная поэзия в романе.

ВСЕВОЛОД ИВАНОВ

354. **Иванов Вс.** Привет Джамбулу. — 30 дней, 1938, № 5, стр. 11.

К 75-летию акына.

355. **Иванов Вс.** Встречи с Максимом Горьким. М., «Молодая гвардия», 1947, 147 стр.

Стр. 41, 58, 72—75: М. Горький об изучении писателями фольклора.

---

356. **Боровой Л.** Новые слова. — Красная новь, 1940, № 9—10, стр. 252—267.

Образная народная речь в произведениях М. А. Шолохова, Вс. Иванова, А. Н. Толстого, М. М. Пришвина; М. Горький о языке народного поэтического творчества.

М. В. ИСАКОВСКИЙ

357. **Исаковский М.** О советской песне. — Октябрь, 1944, № 9, стр. 115—121.

Связь литературы с фольклором.

358. **Исаковский М.** О песне. — Правда, 1944, № 213, 4 сентября.

Задачи в создании массовой песни.

359. **Исаковский М.** Работа над песней. — Лит. газета, 1950, № 29, 8 апреля.

Использование народных традиций.

360. **Исаковский М.** Заметки об одной статье. — Новый мир, 1951, № 10, стр. 267—270.

Высказывания поэта о народности советских песен в связи с работой Ф. Самарина «Песни наших земляков». Земля родная, альманах, кн. 7, Пенза, 1951, стр. 137—152.

Отзыв:

Лазарев Л. Об одной ошибке в интересной статье. — Лит. газета, 1952, № 7, 15 января.

361. **Исаковский М.** Как я изучаю родной язык. — Пионерск. правда, 1952, № 6, 18 января и № 8, 25 января.

Исаковский об образной народной речи.

362. **Исаковский М.** О советской массовой песне. — Сов. музыка, 1952, № 9, стр. 15—21.

Глава из книги «О поэтическом мастерстве».

363. **Исаковский М.** О поэтическом мастерстве. М., «Сов. писатель», 1952, 102 стр.

Работа автора над песней.

Отзывы:

1) Борисов И. Советы большого мастера. — Московск. комсомолец, 1952, № 195, 1 октября.

2) Глотов В. Коротко о работе над стихами. — Львовск. правда, Львов, 1952, № 159, 6 июля.

3) Лукин Ю. Советы мастера. — Новый мир, 1952, № 6, стр. 259—262.

4) Марков Л. Слово, обращенное к начинающим поэтам. — Калининградск. правда, Калининград, 1952, № 128, 29 июня.

5) Мейлах Б. Книга поэта о мастерстве. — Звезда, 1952, № 9, стр. 185—187.

6) Назаренко В. Мастерство и поэтический замысел. — Знамя, 1953, № 7, стр. 172—181.

7) Тарасенков Ан. Уроки мастерства. — Лит. газета, 1952, № 68, 5 июня.

364. **Исаковский М.** О «секрете» поэзии. О советской массовой песне. Работа над песней. — В кн.: О писательском труде. Сборник статей и выступлений советских писателей. М., «Сов. писатель», 1953, стр. 68—101.

Фольклор способствует созданию хороших авторских песен.

365. **Исаковский М.** О поэтическом мастерстве. М., «Сов. писатель», 1953, 116 стр.

Стр. 8—23: «О советской массовой песне»; стр. 24—30: «Работа над песней»; стр. 77—79: творческое использование фольклора в литературе.

---

366. **Акимова Т. М.** Народные основы песенного творчества М. Исаковского. — Ученые записки Саратовск. Гос. ун-та им. Н. Г. Чернышевского, т. XLI, вып. филологический, Саратов, 1954, стр. 31—66.

Отзыв:

Неводов Ю. Новые исследования по советской литературе. — Новая Волга, альманах, кн. 22, Саратов, 1955, стр. 196.

367. **Александров В.** Михаил Исаковский. Критико-биографический очерк. М., «Сов. писатель», 1950, 124 стр.

Стр. 39—46, 59—61, 63, 67, 100—108, 120: фольклор в поэзии Исаковского.

Отзывы:

1) Замошкин Н. И. и Политыко Д. А. — Сов. книга. 1950, № 9, стр. 93—99.
2) Макаров Д. Книга о поэте. — Лит. газета, 1950, № 77, 2 сентября.
3) Родионов Н. Народный поэт. — Знамя, 1950, № 9, стр. 186—188.
4) Усиевич Е. Книга об Исаковском. — Новый мир, 1950, № 6, стр. 254—257.

368. **Ахачинский В.** Народный поэт. — Смоленский альманах, кн. 6, Смоленск, 1950, стр. 236—258.

Народные истоки песен Исаковского.

369. **Бабайцева В. В.** О языке произведений М. В. Исаковского. — Ученые записки Кабардинск. Гос. пед. ин-та, вып. 5, Нальчик, 1953, стр. 91—114.

Устнопоэтические элементы языка Исаковского.

370. **Бабушкин Н. Ф.** Поэзия М. Исаковского. Стенограмма публичной лекции, прочитанной в Томске в 1950 г. Томск, 1951, 32 стр. (Всес. Об-во по распространению политич. и научн. знаний, Томское отделение).

Фольклор в творческой практике Исаковского.

371. **Бакинский В.** Поэзия советской действительности. — Звезда, 1949, № 7, стр. 160—164.

Русская народная песня в творчестве Исаковского.

372. **Батов Ив.** Поэзия радости и счастья. О творчестве Михаила Исаковского. — На рубеже, Петрозаводск, 1949, № 9, стр. 73—80.

Народные основы лирики Исаковского.

373. **Белаш Ю.** Слово — полководец человечьей силы. (Заметки о современной поэзии). — Знамя, 1950, № 10, стр. 158—173.

Фольклоризм М. В. Исаковского и А. А. Суркова.

374. **Беседина Т. А.** О некрасовских традициях в творчестве М. Исаковского и А. Твардовского. — Ученые записки Вологодск. пед. ин-та им. В. М. Молотова, т. VII, филологический, Вологда, 1950, стр. 93—134.

Некрасовские традиции использования фольклора в творчестве М. В. Исаковского и А. Т. Твардовского.

375. **Бочаров А. Г.** Русская советская массовая песня 1934—1952 годов. Автореферат дисс. на соискание учен. степени кандидата филол. наук, М., 1953, 15 стр. (Московск. Гос. ун-т им. М. В. Ломоносова).

Стр. 2—4, 6, 8, 11, 14—15: фольклорные традиции в песнях М. В. Исаковского, В. И. Лебедева-Кумача, А. А. Суркова; ошибки А. И. Фатьянова в использовании народной поэзии.

376. **Бочаров А.** Михаил Исаковский. — В кн.: Лекции по истории русской советской литературы, кн. 3. Под ред. А. И. Метченко. М., Изд. Московск. ун-та, 1953, стр. 3—47.

Стр. 5, 6, 15, 17, 19—23, 28, 31, 37—39, 42—47: народнопесенные истоки поэзии Исаковского.

377. **Дементьев А., Наумов Е., Плоткин Л.** Русская советская литература. Изд. 3-е, Л., Учпедгиз, 1954, 447 стр.

Стр. 329—340: богатства языка народной поэзии в творчестве Исаковского.

378. **Дерман А.** Михаил Васильевич Исаковский. — В кн.: М. Исаковский. Стихи. Песни. Поэмы. Смоленск, Обл. изд., 1947, стр. 3—33.

Стр. 3, 4, 12, 13, 30, 31: фольклор в творчестве Исаковского.

379. **Дунаевский И.** Мысли и планы. — Сов. музыка, 1950, № 11, стр. 35—36.

Народнопесенные основы лирики Исаковского.

380. **Залесская Л. И.** М. В. Исаковский. Памятка. М., 1950, 23 стр. (Гос. б-ка СССР им. В. И. Ленина).

Учтены статьи по теме «Исаковский и фольклор».

381. **Ильин Д. Д.** Лексический состав произведений М. В. Исаковского. Автореферат дисс. на соискание учен. степени кандидата филол. наук, М., 1954, 16 стр. (Московск. Гос. ун-т им. М. В. Ломоносова).

Стр. 12, 13: образная народная речь в песнях Исаковского.

382. **Коваленко С. А.** Колхозная деревня в поэзии М. Исаковского и А. Твардовского. Автореферат дисс. на соискание учен. степени кандидата филол. наук, М., 1953, 16 стр. (Акад. Наук СССР, Ин-т мировой литературы им. А. М. Горького).

Стр. 7, 10—12, 15: отношение М. В. Исаковского и А. Т. Твардовского к народной поэзии.

383. **Корабельников Г.** Стихи и песни М. Исаковского. — Красная новь, 1939, № 7, стр. 187—195.

Рецензия на кн.: М. Исаковский. Стихи и песни. М., Гослитиздат, 1938, 77 стр. — Связь поэзии Исаковского с народным творчеством.

384. **Литвин Э.** Путь к песне. — Звезда, 1955, № 3, стр. 148—160.

Фольклор в творчестве Исаковского.

Отзыв:

Андреев А. «Звезда» № 3. — Смена, 1955, № 77, 1 апреля.

385. **Литвин Э. С.** Поэзия Исаковского и народное творчество. Смоленск, Кн. изд., 1955, 203 стр.

Отзыв:

Соскин А. Поэт и фольклор. — Рабоч. путь, Смоленск, 1955, № 243, 13 октября.

386. **Литвин Э.** Мастер советской песни. (М. Исаковский). — В кн.: Русская советская поэзия и народное творчество. Сборник статей. Л., «Сов. писатель», 1955, стр. 168—247.

Народная поэзия в песенном творчестве Исаковского.

387. **Мартышова В. В.** Поэзия М. В. Исаковского. Автореферат дисс. на соискание учен. степени кандидата филол. наук, Л., 1952, 25 стр. (Ленинградск. Гос. пед. ин-т им. А. И. Герцена).

Стр. 14, 16, 17: устная традиция в песнях Исаковского.

388. **Паролин Е.** Поэтические особенности песен М. В. Исаковского. — В кн.: Сборник студенческих научных работ Пензенск. Гос. пед. ин-та им. В. Г. Белинского, вып. 2, Пенза, 1955, стр. 3—19.

Связь песен Исаковского с фольклором.

389. **Поликанов А. А.** М. В. Исаковский. (К вопросу о творческой эволюции). Автореферат дисс. на соискание учен. степени кандидата филол. наук, М., 1952, 18 стр. (Московск. гор. пед. ин-т им. В. П. Потемкина).

Стр. 2, 3, 5, 10—13, 16—18: значение устного творчества для эволюции поэзии Исаковского.

390. **Розанов Ив.** Михаил Исаковский. — Октябрь, 1945, № 7, стр. 142—145.

Народнопесенные элементы в произведениях Исаковского.

391. **Рыленков Н.** Народный поэт. Сборник статей. Смоленск, Обл. изд., 1950, 116 стр.

Стр. 8, 30, 50, 63, 64, 68, 83—87: значение фольклора для творческой деятельности Исаковского.

Отзыв:

Ахачинский В. П. Новая книга о творчестве М. Исаковского. — Смоленский альманах, кн. 7, Смоленск, 1950, стр. 241—244.

392. **Серебрянский М.** Поэзия Михаила Исаковского. — В кн.: М. Серебрянский. Литературные очерки. Статьи о советской литературе. М., «Сов. писатель», 1948, стр. 389—394.

Народнопоэтические основы поэзии Исаковского.

393. **Сидельников В.** Устная народная поэзия и творчество советских писателей. — Смоленский альманах, кн. 8, Смоленск, 1951, стр. 138—167.

Анализ творчества М. В. Исаковского, А. Т. Твардовского, Н. И. Рыленкова.

394. **Смирнова В.** Автор песни. — Знамя, 1943, № 5—6, стр. 246—248.

Исаковский и фольклор.

395. **Соловьев Б.** Черты современной лирики. — Звезда, 1953, № 4, стр. 169—183.

Стр. 170—176: фольклор в лирике Исаковского.

396. **Тарасенков Ан.** Заметки критика. — Знамя, 1949, № 10, стр. 162—178.

Стр. 163—165: творчество Исаковского и устная поэзия.

397. **Тарасенков Ан.** Щедрое сердце. — В кн.: Ан. Тарасенков. О советской литературе. Сборник статей. М., «Сов. писатель», 1952, стр. 253—266.

Значение устной поэзии для творческой деятельности Исаковского.

398. **Тарасенков Ан.** О поэзии М. В. Исаковского. М., Изд. «Знание», 1954, 39 стр. (Всес. Об-во по распространению политич. и научн. знаний, Серия VI, № 14):

Соотношение творчества Исаковского с фольклором.

399. **Чепелева С.** Сила благодатная. (Поэзия М. Исаковского). — Смоленский альманах, кн. 3, Смоленск, 1947, стр. 307—320.

Фольклор в стихотворениях Исаковского.

400. **Юдкевич Л.** Любовная лирика М. Исаковского. — Лит. Татарстан, альманах, кн. 5, Казань, 1952, стр. 217—230.

Поэтика народной лирики в произведениях Исаковского.

401. **Юдкевич Л. Г.** Творчество М. Исаковского. Автореферат дисс. на соискание учен. степени кандидата филол. наук, Казань, 1955, 18 стр. (Казанск. Гос. ун-т им. В. И. Ульянова-Ленина).

Стр. 12, 13, 15: фольклор в творчестве Исаковского.

См. также №№ 198, 201, 299, 335, 435, 595.

В. П. КАТАЕВ

402. **Катаев В.** О детской драматургии. — Лит. газета, 1952, № 47, 17 апреля.

Использование русской сказки в театре.

403. **Катаев В.** О драматургии для детей. — Новый мир, 1952, № 6, стр. 209—223.

Высокая оценка народной сказки — могучего средства воспитания детей.

---

404. **Брайнина Б.** О некоторых особенностях стиля В. Катаева. — В кн.: Советская художественная проза. Сборник статей. М., «Сов. писатель», 1955, стр. 360—394.

Стр. 389: песня в повести «Шел солдат с фронта»; стр. 390: фольклор в повести «Я — сын трудового народа».

405. **Ермилов В.** Традиция и новаторство. (О творчестве Валентина Катаева). — Красная новь, 1940, № 2, стр. 188—204.

Стр. 197, 198: сказочное восприятие действительности в романе «Белеет парус одинокий»; стр. 199—201: близость к фольклору повести «Я — сын трудового народа».

406. **Костелянец Б.** Две книги Валентина Катаева. — Звезда, 1938, № 4, стр. 214—225.

Песня в повести «Я — сын трудового народа».

407. **Луценко Ф. И.** Творческий путь Валентина Катаева. Автореферат дисс. на соискание учен. степени кандидата филол. наук, Воронеж, 1952, 18 стр. (Московск. гор. пед. ин-т им. В. П. Потемкина).

Стр. 13: мотивы украинского народного творчества в повести «Я — сын трудового народа».

408. **Малявкина Н. А.** Проза Валентина Катаева 30-х годов. Автореферат дисс. на соискание учен. степени кандидата филол. наук, Л., 1954, 15 стр. (Ленинградск. Гос. ун-т им. А. А. Жданова).

Стр. 13: народная поэтика в повести «Я — сын трудового народа».

409. **Ямпольская М. Л.** Произведения Валентина Катаева для детей. Автореферат дисс. на соискание учен. степени кандидата педагог. наук, М., 1952, 20 стр. (Московск. Гос. библ. ин-т им. В. М. Молотова).

Стр. 11: близость повести «Я сын трудового народа» к фольклору.

С. И. КИРСАНОВ

410. **Кирсанов С.** Современный русский стих. — Лит. газета, 1940, № 20, 10 апреля.

Особенности стиха народного лубка и пословиц в творчестве В. В. Маяковского.

---

411. **Гехт С.** «Три поэмы». — Лит. обозрение, 1938, № 4, стр. 40—44.

Внешнее использование сказочных аттрибутов в поэме «Золушка».

412. **Дымшиц А.** Политическая поэзия и фольклор. — Лит. современник, 1937, № 5, стр. 204—215.

То же. — В кн.: А. Дымшиц. Литература и фольклор. Сборник статей. М., Гослитиздат, 1938, стр. 82—97.

Народная поэзия в творчестве В. В. Маяковского; любование экзотикой фольклора в творчестве А. А. Прокофьева, усвоение им архаических традиций народной поэзии; фольклорная специфика в поэме А. Т. Твардовского «Страна Муравия»; поверхностное использование народной поэзии И. Л. Сельвинским; формализм С. И. Кирсанова в подходе к фольклору; народнопесенные традиции в поэзии И. П. Френкеля.

413. **Степанов Н.** Семен Кирсанов. «Золушка». — Лит. современник, 1936, № 12, стр. 193—195.

Фольклор в поэме.

См. также №№ 219, 335.

М. Х. КОЧНЕВ

414. **Кочнев М. Х.** Народная военная песня. — В кн.: Песни боевых походов. Составитель М. Х. Кочнев, автор примечаний и редактор А. И. Орлов. Иваново, Обл. изд., 1943, стр. 5—12.

Обзор народной военной песни. Связь революционных песен с фольклором.

415. **Кочнев М.** Бессмертная поэзия. — Рабочий край, Иваново, 1947, № 79, 20 апреля.

Обзор рабочего фольклора Ивановской области.

416. **Кочнев М.** За творческое отношение к народной поэзии. — Известия, 1953, № 34, 10 февраля.

Русский былинный эпос в фильме «Садко».

---

417. **Бартенев Вл.** О мастерстве писателя. — Ивановский альманах, кн. 14, Иваново, 1951, стр. 156—171.

Народная поэзия в творчестве Кочнева.

418. **Волгин Бор.** Сказы Михаила Кочнева. — Лит. газета, 1951, № 4, 11 января.

Рецензия на кн.: М. Кочнев. Дело человеком славится. М., «Сов. писатель», 1950, 276 стр. — Умелое использование фольклора Кочневым.

419. **Волгин Б.** Предисловие. — В кн.: М. Кочнев. Шелковые крылья. Сказы. М.—Л., Детгиз, 1953, стр. 3—12.

Устнопоэтическая основа сказов Кочнева.

420. **Горбунов Г.** Сказы ивановских текстильщиков. — Рабочий край, Иваново, 1946, № 227, 17 ноября.

Рецензия на кн.: М. Кочнев. Серебряная пряжа. Сказы ивановских текстильщиков. М., «Сов. писатель», 1946, 260 стр. — Рабочий фольклор в сказах Кочнева.

421. **Горбунов Г.** О сказах М. Кочнева. — Ивановский альманах, кн. 8, Иваново, 1947, стр. 208—220.

Рецензия на кн.: М. Кочнев. Серебряная пряжа. Сказы ивановских текстильщиков. Иваново, Обл. изд., 1946, 128 стр. — Фольклор в творчестве Кочнева.

422. **Горбунов Г.** Сказы М. Кочнева. — В кн.: Г. И. Горбунов. Литературное Иваново. Литературно-критические статьи. Иваново, Обл. изд., 1950, стр. 114—132.

Народнопоэтическая основа сказов Кочнева.

423. **Жданов Ник.** Сказы ивановских текстильщиков. — Известия, 1946, № 295, 18 декабря.

Рецензия на кн.: М. Кочнев. Серебряная пряжа. Сказы ивановских текстильщиков. М., «Сов. писатель», 1946, 260 стр. — Сказы Кочнева и предания ивановских ткачей.

424. **Куприяновский П. М. Х.** Кочнев. — В кн.: Писатели текстильного края. Литературно-критические статьи. Иваново, Кн. изд., 1953, стр. 276—297.

Традиции устной поэзии в сказах Кочнева.

425. **Осетров Е. и Юркевич С.** Сказы ивановских текстильщиков. — Призыв, Владимир, 1947, № 111, 7 июня, стр. 6.

Рецензия на кн.: М. Кочнев. Серебряная пряжа. Сказы ивановских текстильщиков. М., «Сов. писатель», 1946, 260 стр. — Фольклорные обработки Кочнева.

426. **Павлов В.** Ожившие предания. — Ивановский альманах, кн. 11, Иваново, 1949, стр. 258—262.

Рецензия на кн.: М. Кочнев. Сорок веретен. Сказы. Иваново, Кн. изд., 1948, 192 стр. — Метод использования Кочневым народных сказов.

427. **Скорино Л.** «Серебряная пряжа». — Лит. газета, 1947, № 6, 8 февраля.

Рецензия на кн.: М. Кочнев. Серебряная пряжа. Сказы ивановских текстильщиков. М., «Сов. писатель», 1946, 260 стр. — Опыты Кочнева по обработке фольклора.

428. **Шкерин М.** Поэзия труда. — Труд, 1946, № 287, 8 декабря.

Рецензия на кн.: М. Кочнев. Серебряная пряжа. Сказы ивановских текстильщиков. М., «Сов. писатель», 1946, 260 стр. — Творчество народа о труде в сказах Кочнева.

См. также № 225.

В. И. ЛЕБЕДЕВ-КУМАЧ

429. **Лебедев-Кумач В. И.** На крыльях песни. — Лит. газета, 1937, № 53, 30 сентября, стр. 3.

430. **Лебедев-Кумач Вас.** Песенное оружие. — Литература и искусство, 1943, № 28, 10 июля.

Поэтам-песенникам необходимо прислушиваться к народному творчеству.

431. **Лебедев-Кумач Вас.** Время и песня. — Сов. искусство, 1945, № 41, 12 октября.

О народных песнях.

---

432. **Александров Г.** Сын народа. — Сов. искусство, 1949, № 9, 26 февраля.

Образная народная речь в песнях Лебедева-Кумача.

433. **Ардов В.** Путь В. И. Лебедева-Кумача. — Красная новь, 1938, № 6, стр. 26—31.

Слияние профессиональной поэзии и народной песни в творчестве Лебедева-Кумача.

434. **Беккер Мих.** Творческий путь В. И. Лебедева-Кумача. — Октябрь, 1941, № 5, стр. 182—194.

Глубокая и органическая связь песен Лебедева-Кумача с фольклором.

435. **Бочаров А.** О советской лирической песне. — Новый мир, 1950, № 7, стр. 211—230.

Традиции революционной песни и рабочего фольклора в песнях В. И. Лебедева-Кумача; фольклорные основы песенного творчества М. В. Исаковского; народнопесенные истоки лирики А. А. Суркова; некритическое отношение А. И. Фатьянова к народной поэзии; поверхностный подход А. А. Прокофьева к устной поэзии.

436. **Дронов В. С.** Творческий путь Василия Ивановича Лебедева-Кумача. Автореферат дисс. на соискание учен. степени кандидата филол. наук, М., 1953, 16 стр. (Московск. Гос. пед. ин-т им. В. И. Ленина).

Стр. 12, 13: связь песенного творчества поэта 1934—1939 гг. с устной поэзией.

437. **Жаров А.** Нам песня строить и жить помогает. — Колхозник, 1938, № 5—6, стр. 120—123.

Народнопесенное звучание произведений Лебедева-Кумача.

438. **Розанов Ив.** — Новый мир, 1938, № 5, стр. 283—284.

Рецензия на кн.: Вас. Лебедев-Кумач. Книга песен. М., Гослитиздат, 1938, 204 стр. — Народнопесенная поэтика в стихах Лебедева-Кумача.

439. **Розанов Ив.** В. И. Лебедев-Кумач. — Лит. учеба, 1938, № 11, стр. 54—65.

Особенности песенного жанра в творчестве Лебедева-Кумача.

440. **Фешин И. Н.** Творчество В. И. Лебедева-Кумача. Автореферат дисс. на соискание учен. степени кандидата филол. наук, М., 1953, 16 стр. (Акад. Наук СССР, Ин-т мировой литературы им. А. М. Горького).

Стр. 3, 6, 7, 11, 15: связь песенного творчества поэта с фольклором.

441. **Чичеров В.** Песни народного поэта. — Книга и пролетарская революция, 1938, № 8—9, стр. 174—176.

Рецензия на кн.: Вас. Лебедев-Кумач. Книга песен. М., Гослитиздат, 1938, 200 стр. — Традиции старой революционной песни в творчестве Лебедева-Кумача.

442. **Эвентов И.** Лирика, песня, сатира. (О творчестве В. Лебедева-Кумача). — Звезда, 1937, № 9, стр. 186—194.

Фольклорные традиции в поэзии Лебедева-Кумача.

См. также №№ 219, 333, 375, 592.

Л. М. ЛЕОНОВ

443. **Леонов Л.** Путевые заметки. — Новый мир, 1941, № 3, стр. 147—157.

Упоминание народных таджикских преданий о воде.

---

444. **Васильев В. Г.** К вопросу об идейно-художественной сущности «Соти» Л. Леонова. — Ученые записки Магнитогорск. пед. ин-та, вып. 3, 1955, стр. 83—103.

Стр. 87: использование фольклора.

445. **Кедрина З.** В защиту народной жизни. — В кн.: Советская художественная проза. Сборник статей. М., «Сов. писатель», 1955, стр. 489—527.

Стр. 518: фольклорные обороты в романе «Русский лес» Леонова.

446. **Ковалев В. А.** Творчество Леонида Леонова (1915—1937 гг.). Автореферат дисс. на соискание учен. степени доктора филол. наук, Л., 1951, 31 стр. (Акад. Наук СССР, Ин-т русской литературы (Пушкинский Дом)).

Стр. 7, 8, 12: знакомство Леонова с фольклором и образной народной речью.

447. **Ковалев В. А.** Заметки о языке и стиле романов Л. Леонова 20-х годов. — В кн.: Вопросы советской литературы, II, М.—Л., Изд. Акад. Наук СССР, 1953, стр. 180—217.

Стр. 182—191: образная народная речь в творчестве Леонова.

448. **Ковалев В. А.** Романы Леонида Леонова. М.—Л., Изд. Акад. Наук СССР, 1954, 300 стр. (Акад. Наук СССР, Ин-т русской литературы (Пушкинский Дом)).

Стр. 10—15, 20, 53, 65—67, 183, 290, 291, 348: знание Леоновым устной поэзии и образной народной речи.

449. **Лейтес А.** О «Взятии Великошумска» Леонида Леонова. — Знамя, 1945, № 2, стр. 156—162.

Стр. 161: сказка в повести «Взятие Великошумска».

450. **Прокудин С. Б.** Творчество Л. М. Леонова периода Великой Отечественной войны (пьеса «Нашествие», повесть «Взятие Великошумска», «Статьи военных лет»). Автореферат дисс. на соискание учен. степени кандидата филол. наук, М., 1955, 13 стр. (Московск. Гос. пед. ин-т им. В. И. Ленина).

Стр. 13: связь статей Леонова периода Великой Отечественной войны с фольклором.

С. Я. МАРШАК

451. **Маршак С.** О большой литературе для маленьких. Доклад на Первом Всесоюзном съезде советских писателей. М., ГИХЛ, 1934, 64 стр.

Стр. 5—10, 21—24, 28—30, 32, 56, 59, 60, 64: фольклор в детской литературе.

452. **Маршак С.** За большую детскую литературу. — Детская литература, 1936, № 1, стр. 18—23.

Народные песни и присказки являются образцом для творчества детских писателей.

453. **Маршак С.** А. М. Горький и его маленькие наследники. — В кн.: Год XXI, альманах 13, М., ГИХЛ, 1938, стр. 82—89.

Стр. 84: М. Горький о собирании фольклора детьми.

454. **Маршак С.** Наш Горький. — Знамя, 1942, № 8, стр. 175—177.

Глубокое знакомство М. Горького с фольклором.

455. **Маршак С. Я.** О детской литературе наших дней. — Новый мир, 1944, № 3, стр. 149—153.

Необходимость наличия сказочных интонаций в литературе для детей.

456. **Маршак С.** Заметки о мастерстве. — Новый мир, 1950, № 12, стр. 184—212.

Народные рифмы в поэзии.

Отзывы:

1) Саянов В. Заметки о языке. — Знамя, 1951, № 1, стр. 145—158.

2) Александров В. О двух откликах на статью С. Маршака. — Новый мир, 1951, № 7, стр. 252—256.

457. **Маршак С. Я.** Заметки о сказках Пушкина. — В кн.: Пушкин в школе. Сборник статей. Под ред. Н. Л. Бродского и В. В. Голубкова. М., Изд. Акад. педагог. наук РСФСР, 1951, стр. 390—400.

Фольклорные основы сказок Пушкина.

458. **Маршак С.** О плохих и хороших рифмах. — В кн.: О писательском труде. Сборник статей и выступлений советских писателей. М., «Сов. писатель», 1953, стр. 113—123.

Методы народной рифмовки.

459. **Маршак С.** Праздник сказки. — Известия, 1955, № 78, 2 апреля.

К 150-летию со дня рождения Х. Андерсена. Народная датская поэзия в сказках Андерсена.

460. **Маршак С.** Праздник сказки. (К 150-летию со дня рождения Х. Андерсена). — В кн.: Вопросы детской литературы. 1955. М.—Л., Детгиз, 1955, стр. 326—330 (Дом детской книги).

---

461. **Адов И.** «Горя бояться — счастья не видать». — Труд, 1954, № 206, 31 августа.

Устная поэзия в сказке-комедии Маршака.

462. **Алигер М.** Примета победы. — Лит. газета, 1946, № 5, 27 января.

Фольклорные основы пьесы-сказки Маршака «Двенадцать месяцев».

463. **Бегак Б.** Новые книжки С. Маршака. — Детская литература. 1935, № 11, стр. 22—25.

Фольклор в творчестве Маршака.

464. **Бегак Б.** Проблема литературной сказки. — Книга и пролетарская революция, 1936, № 6, стр. 17—26.

Народнопоэтические традиции в творчестве Маршака.

465. **Бегак Б.** «Война с Днепром». — Детская литература. 1936, № 7, стр. 4—5.

Рецензия на кн.: С. Маршак. Война с Днепром. Л., Детгиз, 1935, 15 стр. — Фольклорные приемы в поэме.

466. **Бегак Б.** «Кто смеется последним». — Знамя, 1945, № 11, стр. 158—165.

Стр. 160: фольклорные традиции в творчестве Маршака периода Великой Отечественной войны.

467. **Бегичева А.** Спектакль-сказка. — Известия, 1954, № 178, 29 июля.

Соотношение пьесы Маршака «Горя бояться — счастья не видать» с фольклором.

468. **Галанов Б.** Мастерство поэта. — Лит. газета, 1954, № 125, 19 октября.

Народная поэзия в творчестве Маршака.

469. **Галанов Б.** Мастерство сатиры. — Знамя, 1955, № 2, стр. 159—169.

Стр. 167, 168: фольклорные традиции в сатире Маршака.

470. **Гусева Н. Н.** Сказки С. Я. Маршака. — Дошкольное воспитание, 1955, № 10, стр. 42—46.

Фольклор в творчестве Маршака.

471. **Дубов Н.** Архаическая сказочность. — Театр, 1948, № 12, стр. 26—30.

Сказочные традиции в произведениях С. Я. Маршака и С. В. Михалкова для детей.

472. **Дымшиц А.** Заметки о творчестве С. Маршака. — В кн.: Русская советская поэзия и народное творчество. Л., «Сов. писатель», 1955, стр. 314—349.

Фольклор в творчестве Маршака.

473. **Княжинская Л.** С. Я. Маршак. — В кн.: Учебные материалы по детской литературе для студентов-заочников педагогических училищ, ч. 1. Ташкент, 1954, стр. 120—141. (Министерство просвещения УзССР, Республиканский научно-методический кабинет по заочному обучению).

Стр. 136, 137: народные мотивы в сказках-пьесах Маршака.

474. **Левин М.** С. Маршак. — Детская литература, 1939, № 4, стр. 19—23.

Фольклор в творческой практике Маршака.

475. **Литвинов В. В.** С. Я. Маршак (к 60-летию со дня рождения). — Начальная школа, 1947, № 10, стр. 28—30.

Народнопоэтические мотивы в творчестве поэта.

476. **Смирнова В.** С. Я. Маршак. М., Детгиз, 1954, 79 стр.

Стр. 8, 10, 13, 22, 53, 54, 58—64, 70: переводы и обработка фольклора в творчестве Маршака.

477. **Смирнова В.** Поэт, драматург, переводчик С. Я. Маршак. — В кн.: С. Маршак. Стихи, сказки, переводы в двух книгах, кн. 1. М., Гослитиздат, 1955, стр. 5—16.

Роль фольклора в творчестве Маршака.

478. **Соловьева И.** Правда сказки. — Сов. культура, 1954, № 76, 26 июня.

Фольклорные истоки пьесы-сказки Маршака «Горя бояться — счастья не видать».

479. **Туманов И.** Сказка для взрослых. — Вечерняя Москва, 1954, № 158, 6 июля.

Органическая близость пьесы Маршака «Горя бояться — счастья не видать» русской сказке.

480. **Худак Л.** Поэзия английского народа. — Новый мир, 1941, № 11—12, стр. 226—227.

Рецензия на кн.: С. Маршак. Английские баллады и песни. М., «Сов. писатель», 1941, 112 стр. — Маршак — переводчик английского фольклора.

481. **Штейн А.** С. Я. Маршак. — Октябрь, 1942, № 7, стр. 128—133.

Фольклорные традиции в творчестве поэта.

См. также № 496.

С. В. МИХАЛКОВ

482. **Михалков С.** Голоса друзей. — Лит. газета, 1951, № 84, 17 июля.

Народные песни стран народной демократии в исполнении Ансамбля песни и пляски Советской Армии им. А. В. Александрова.

483. **Михалков С.** Песни простых людей. — Октябрь, 1951, № 9, стр. 185—189.

Анализ песенного репертуара Э. Буша, П. Робсона, Д. Хилла, Л. Геллерта.

484. **Михалков С.** Сказка в рисунке. — Сов. женщина, 1953, № 5, стр. 28—31.

Значение сказок для детей. Иллюстрации художника Евг. Рачева к детским изданиям сказок.

485. **Михалков С.** Дорогу молодым талантам. — Правда, 1955, № 278, 5 октября.

Приведены слова А. Н. Толстого о фольклорных истоках творчества С. В. Михалкова для детей.

---

486. **Баруздин С.** Заметка о стихах С. Михалкова. — Дошкольное воспитание, 1955, № 4, стр. 38—42.

Устная поэзия в творчестве Михалкова.

487. **Ершов Г. и Тельпугов В.** Творчество Сергея Михалкова. — В кн.: С. Михалков. Сочинения в двух томах, т. 1. М., Гослитиздат, 1954, стр. 5—31.

Стр. 10, 11, 14, 24: народные поэтические мотивы и образы в стихах Михалкова.

488. **Ершов Г. и Тельпугов В.** Творчество Сергея Михалкова. М., Изд. «Знание», 1954, 24 стр. (Всес. Об-во по распространению политич. и научн. знаний, Серия VI, № 3).

Стр. 10, 11, 20, 23, 24: фольклорные элементы в произведениях Михалкова.

489. **Княжинская Л.** С. В. Михалков. — В кн.: Учебные материалы по детской литературе для студентов-заочников педагогических училищ, ч. 1. Ташкент, 1954, стр. 142—166. (Министерство просвещения УзССР, Республиканский научно-методический кабинет по заочному обучению).

Стр. 149: образы народной колыбельной песни в творчестве Михалкова.

490. **Лубэ С.** Поэт для больших и для маленьких. — Степные огни, альманах, кн. 7, Чкалов, 1948, стр. 235—248.

Стр. 247, 248: образная народная речь в баснях Михалкова.

491. **Нечаева О. А.** Разговорно-просторечные элементы современного русского языка. Автореферат дисс. на соискание учен. степени кандидата филол. наук, М., 1955, 16 стр. (Московск. Гос. пед. ин-т им. В. И. Ленина).

Стр. 11: пословицы в баснях Михалкова.

492. **Тренин В.** О Сергее Михалкове. — Детская литература, 1939, № 4, стр. 27—32.

Песенные и частушечные приемы, детский фольклор в творчестве Михалкова.

См. также № 471.

Д. Д. НАГИШКИН

493. **Нагишкин Дм.** О сказке и правде. — Комсомольск. правда, 1952, № 130, 3 июня.

Связь сказки с жизнью. Народно-сказочные традиции в творчестве В. Г. Губарева и Е. Л. Шварца.

494. **Нагишкин Дм.** Письма о сказке. — Дальний Восток, 1952, № 2, стр. 128—154.

Главы из книги «Сказка и жизнь». Значение и бытование сказок. Обработка сказочного эпоса А. Н. Толстым.

495. **Нагишкин Д.** О задачах советской художественной сказки. — В кн.: Советская детская литература. Сборник статей. М.—Л., Детгиз, 1953, стр. 255—265 (Дом детской книги).

Необходимость создания литературной сказки в народной традиции. Фольклор в творчестве Е. Л. Шварца.

496. **Нагишкин Д.** О сказке. — Новый мир, 1953, № 3, стр. 218—231.

Реальные основы народной сказочной фантастики; взаимодействие литературы и народного творчества в книге П. П. Бажова «Малахитовая шкатулка»; современное переосмысление С. Я. Маршаком сказки «Теремок»; формальное использование сказочных приемов в пьесе Е. Л. Шварца «Два брата».

497. **Нагишкин Д.** Сказка и жизнь. (Письма о сказке), ч. 1. — Сов. Латвия, альманах, кн. 7, Рига, 1954, стр. 197—256; ч. 2. — кн. 8, 1955, стр. 137—198.

---

499. **Аникин В.** Большое искусство сказки. — Лит. газета, 1952, № 12, 26 января.

Создание Нагишкиным литературных сказок на основе народной традиции.

500. **Бассалыго Г.** Сказки Дмитрия Нагишкина. — Октябрь, 1950, № 12, стр. 159—161.

Рецензия на кн.: Д. Нагишкин. Амурские сказки. Владивосток, Примиздат, 1949, 155 стр. — Разбор сказок, построенных на мотивах фольклора Дальнего Востока.

501. **Кузменко Ст.** Сказка и жизнь. — Дальний Восток, Хабаровск, 1950, № 3, стр. 124—129.

Рецензия на разные издания книги Нагишкина «Амурские сказки». — Народнопоэтические основы сказок Нагишкина.

502. **Кузменко Ст.** «Амурские сказки». — Тихоокеанск. звезда, Хабаровск, 1950, № 91, 16 апреля.

Рецензия на разные издания книги Нагишкина «Амурские сказки». — Устное художественное творчество народов Севера в произведениях Нагишкина.

503. **Литвин Э.** Сказки Д. Д. Нагишкина для детей. — В кн.: О литературе для детей. Л., Детгиз, 1955, стр. 64—116. (Дом детской книги Детгиза, Ленинградский филиал).

504. **Хороший подарок детям.** — Камчатск. правда, Петропавловск на Камчатке, 1954, № 98, 25 апреля.

Рецензия на кн.: Дм. Нагишкин. Храбрый Азмун. Амурские сказки. Хабаровск, Кн. изд., 1953, 192 стр. — Обработка фольклора Нагишкиным.

См. также № 115, 225, 762.

А. И. НЕДОГОНОВ

505. **Петровський В. И.** Лексика поэмы Ал. Недогонова «Флаг над сельсоветом». — Доповіді та повідомлення Львівск. Держ. ун-та им. І. Франка), вип. 3, ч. 1, Харків, 1952, стр. 17—18.

Пословицы и поговорки в поэме.

506. **Тарасенков Ан.** Заметки о поэзии. — Новый мир, 1948, № 4, стр. 196—214.

Стр. 197: народнопесенные традиции в поэме Недогонова «Флаг над сельсоветом».

В. В. ОВЕЧКИН

507. **Бученков П.** На переднем крае борьбы за коммунизм. — В кн.: П. Бученков. Наши современники. Тула, Обл. кн. изд., 1954, стр. 24—47.

Стр. 46, 47: пословицы и поговорки в очерках Овечкина.

508. **Приваленко М. Е.** Валентин Овечкин. Критико-биографический очерк. Курск, Кн. изд., 1955, 128 стр.

Стр. 34: пословицы и поговорки в творчестве Овечкина.

509. **Смоляков М.** О творчестве Валентина Овечкина. — Курский альманах, 1 (2), Курск, 1951, стр. 150—158.

Образная народная речь и народный юмор в творчестве Овечкина.

П. А. ПАВЛЕНКО

510. **Павленко П.** Дорога в Дагестан (...В гостях у Сулеймана из Ашага-Стали). — Звезда, 1935, № 9, стр. 227—230.

511. **Павленко П.** Гомер XX века. — Правда, 1937, № 323, 24 ноября.

То же. — Детская литература, 1937, № 24, стр. 26—27.

На смерть С. Стальского.

512. **Павленко П. А.** Писатель и жизнь. Статьи. Воспоминания. Из записных книжек. Письма. М., «Сов. писатель», 1955, 367 стр.

Стр. 66—79: «Вепхис-Ткаосани»; стр. 110—114: «Поэзия и жизнь»; стр. 150—151: «А. М. Горький»; стр. 156—170: «С. Стальский».

Отзыв:

Дымшиц А. Наш замечательный современник. — Нева, 1955, № 8, стр. 182—183.

---

513. **Балуашвили В. И.** Роман П. А. Павленко «Счастье». Автореферат дисс. на соискание учен. степени кандидата филол. наук, Тбилиси, 1954, 18 стр. (Тбилисск. Гос. ун-т).

Стр. 16: пословицы и поговорки в романе.

514. **Вихров В.** Писатель партийной темы. — В кн.: П. Павленко. Избранное. Симферополь, Крымиздат, 1949, стр. III—XXXII.

Стр. XXVIII: фольклорные традиции в киносценариях Павленко.

515. **Кирий Г. К.** Речь персонажей романа П. Павленко «Счастье». — Ученые записки Томск. Гос. пед. ин-та, т. XIII, Томск, 1955, стр. 199—212.

Стр. 201: пословицы в речи Воропаева; стр. 208: Павленко о необходимости знания писателями пословиц и введения их в речь литературных персонажей.

516. **Левин Л.** Агитатор партии. (О творчестве П. А. Павленко). — Новый мир, 1951, № 10, стр. 225—259.

Стр. 256: былинные традиции в киносценарии «Александр Невский».

517. **Левин Л.** П. А. Павленко. М., «Сов. писатель», 1953, 344 стр.

Стр. 58, 102—105, 160: интерес Павленко к фольклору.

518. **Новикова М.** Творчество П. А. Павленко. М., Изд. «Знание», 1955, 31 стр. (Всес. Об-во по распространению политич. и научн. знаний, Серия VI, № 24).

Стр. 22, 23: элементы образной народной речи в романе «Счастье».

519. **Новикова М. И.** П. А. Павленко. Очерк творчества. Симферополь, Крымиздат, 1955, 152 стр.

Стр. 83—86: образная народная речь в романе «Счастье».

520. **Пелисов Г. А.** Творческий путь П. А. Павленко. Пособие для учителей. М., Детгиз, 1954, 110 стр.

Стр. 29: сказочные элементы в романе «На Востоке»; стр. 44, 45: былинные персонажи в киносценарии «Александр Невский».

521. **Тихомиров М.** Издевка над историей. (О сценарии «Русь»). — Историк-марксист, 1938, кн. 3 (67), 1938, стр. 92—96.

Былинные богатыри в сценарии П. А. Павленко и С. М. Эйзенштейна.

522. **Хмелюк Н. Д.** Художественная проза П. А. Павленко. Автореферат дисс. на соискание учен. степени кандидата филол. наук, Киев, 1954, 16 стр. (Киевск. Гос. ун-т им. Т. Г. Шевченко).

Стр. 12: пословицы и поговорки в «Русской повести».

К. Г. ПАУСТОВСКИЙ

523. **Паустовский К.** Сказки Пушкина. — В кн.: А. С. Пушкин. Сказки. М.—Л., Детгиз, 1949, стр. 3—5. (Школьн. б-ка для нерусских школ).

Фольклорная основа сказок Пушкина.

524. **Паустовский К.** Великий сказочник. — В кн.: Х. К. Андерсен. Сказки и истории. М., Гослитиздат, 1955, стр. 3—16.

Сказочное творчество Андерсена.

Отзыв:

Адмони В. и Сильман Т. Юбилейное издание сказок Андерсена. — Иностранная литература, 1955, № 2, стр. 214—215.

525. **Паустовский К.** Алмазный язык. — Лит. газета, 1955, № 43, 9 апреля.

Значение образной народной речи для развития советской литературы.

526. **Паустовский К.** Золотая роза. Книга о писательском труде. — Октябрь, 1955, № 9, стр. 49—107; № 10, стр. 61—111.

№ 9, стр. 97—103: художественное значение поэтической народной речи; № 10, стр. 76: о народных причитаниях.

---

527. **Павлов Н. П.** К. Паустовский. Раннее творчество. — Ученые записки Калининск. Гос. пед. ин-та им. М. И. Калинина, т. XV, вып. 1, Факультет языка и литературы, Калинин, 1947, стр. 107—156.

Стр. 139—142: туркменский фольклор в повести «Кара-Бугаз».

Н. Ф. ПОГОДИН

528. **Бабушкин Н. Ф.** История одного художественного образа. — Томск, альманах, кн. 8, Томск, 1955, стр. 135—141.

Народнопоэтическая основа пьесы Погодина «Человек с ружьем».

529. **Габриилович Е.** «Джамбул». — Труд, 1953, № 125, 29 мая.

Рецензия на фильм, поставленный по сценарию Н. Ф. Погодина и А. Т. Тажибаева.

530. **Колодяжная В.** Народный певец. — Комсомольск. правда, 1953, № 122, 26 мая.

Рецензия на фильм «Джамбул», поставленный по сценарию Н. Ф. Погодина и А. Т. Тажибаева.

531. **Семенова И.** Фильм о великом акыне. — Огонек, 1953, № 19, стр. 23.

Рецензия на фильм «Джамбул», поставленный по сценарию Н. Ф. Погодина и А. Т. Тажибаева.

532. **Скосырев П.** Фильм о народном певце Казахстана. — Известия, 1953, № 126, 30 мая.

Рецензия на фильм «Джамбул», поставленный по сценарию Н. Ф. Погодина и А. Т. Тажибаева.

533. **Шкловский В.** Новые биографические сценарии. — Искусство кино, 1952, № 7, стр. 44.

Рецензия на сценарий Н. Ф. Погодина и А. Т. Тажибаева «Джамбул».

534. **Юренев Р.** Великий акын. — Сов. искусство, 1953, № 43, 27 мая.

Рецензия на фильм «Джамбул», поставленный по сценарию Н. Ф. Погодина и А. Т. Тажибаева.

М. М. ПРИШВИН

535. **Пришвин М.** Собрание сочинений, т. 1. «Север», М., ГИХЛ, 1935, 543 стр.

Стр. 15—26, 32, 44, 47, 50, 51, 55, 67, 72—75, 79—97, 111—127, 132, 133, 144—154, 182, 192, 195—197, 211, 212, 218, 219, 295, 296, 300—304, 306—310, 380, 395, 402, 403, 405, 406, 432, 453, 454, 517: знакомство с фольклором Севера. Запись народной поэзии во время путешествий по Карелии.

536. **Пришвин М.** Моя родина. (Из воспоминаний детства). — Дружные ребята, 1948, № 1, стр. 13—15.

Пришвин о своем знакомстве с фольклором.

---

537. **Волков Я.** М. М. Пришвин. (Заметки о писателе-земляке). — Орловский альманах, кн. 3, Орел, 1950, стр. 167—179.

Стр. 168, 170, 173—178: фольклор в творчестве Пришвина.

538. **Замошкин Н.** Земля показалась! (М. М. Пришвин). — Красная новь, 1940, № 1, стр. 203—217.

Этнографизм творчества Пришвина.

539. **Киселев П.** Михаил Пришвин. — В кн.: М. Пришвин. Избранные произведения в двух томах, т. 1. М., Гослитиздат, 1951, стр. 5—21.

Стр. 6—9, 15, 16, 20, 21: народнопоэтические традиции в произведениях Пришвина.

540. **Перцов В.** О художественности. — Октябрь, 1946, № 6, стр. 187—191.

Элементы сказки и мифа в повести Пришвина «Кладовая солнца».

541. **Смирнов Н.** Михаил Пришвин. Очерк жизни и творчества. М.—Л., Детгиз, 1953, 47 стр.

Стр. 10, 13—15, 22, 29, 31—33, 38, 40, 41: соотношение народной поэзии с творчеством Пришвина.

542. **Тагер Евг.** Пришвин для детей. — Детская литература, 1936, № 7, стр. 7—9.

Рецензия на кн.: М. Пришвин. Зверь бурундук. М., Детгиз, 1935, 119 стр. — Пословичные обороты в рассказах Пришвина.

543. **Тарасенков Ан.** О Пришвине. — Наши достижения, 1936, № 6, стр. 136—140.

Фольклорные образы и приемы в очерках Пришвина.

См. также № 356.

А. А. ПРОКОФЬЕВ

544. **Замыслы и грани.** — Лит. Ленинград, 1935, № 34, 26 июля.

Беседа с Прокофьевым. Прокофьев о своем интересе к фольклору, о методах его изучения.

545. **Прокофьев А.** Работать над песней повседневно. — Звезда, 1937, № 10, стр. 209—210.

546. **Прокофьев А.** О песне. — Ленинградск. правда, 1945, № 115, 19 мая.

Недостатки в создании некоторых массовых советских песен.

547. **Прокофьев А.** Народ на войне. (Заметки о фольклоре). — Журн. «Ленинград», 1945, № 15—16, стр. 27.

548. **Прокофьев А.** О песне. — Звезда, 1945, № 5—6, стр. 103—104.

Дневник писателя.

549. **Прокофьев А.** Книга поэта-песенника. — Известия, 1953, № 259, 1 ноября.

Рецензия на кн.: А. Д. Чуркин. Избранное. М., «Сов. писатель», 1953. — Близость стихов Чуркина народным песням.

550. **Прокофьев А.** Речь на Втором Всесоюзном съезде советских писателей. — Лит. газета, 1954, № 155, 22 декабря.

Характеристика деятельности некоторых критиков с помощью описания русской народной песни-игры.

551. **Прокофьев А.** В ногу с временем. — Лит. газета, 1955, № 16, 5 февраля.

Фольклорные образы в стихах М. Танка.

---

552. **Бахтин Вл.** На новом этапе. — Нева, 1955, № 3, стр. 163—168.

Стр. 167: народное творчество в цикле стихов Прокофьева «Заречье».

553. **Бахтин Вл.** Становление стиля. (А. Прокофьев). — В кн.: Русская советская поэзия и народное творчество. Л., «Сов. писатель», 1955, стр. 350—381.

Устная поэзия в творчестве Прокофьева.

554. **Гринберг И.** и **Добин Е.** Александр Прокофьев. (К тридцатилетию советской литературы). — Звезда, 1947, № 9, стр. 180—189.

Стр. 186—188: народные истоки поэзии Прокофьева.

555. **Добин Е.** Лирическая тема Александра Прокофьева. — Звезда, 1944, № 1, стр. 119—124.

Элементы сказки в стихах Прокофьева.

556. **Добин Е.** Цветенье чувств. — Звезда, 1955, № 9, стр. 187—189.

Народная поэзия в цикле стихов Прокофьева «Заречье».

557. **Жданов Н.** «В защиту влюбленных». — Звезда, 1940, № 3—4, стр. 237—239.

Рецензия на кн.: А. Прокофьев. В защиту влюбленных. Л., 1939, 84 стр. — Народнопоэтические приемы в стихах Прокофьева.

558. **Колпакова Н.** Русская народная и литературная частушка. — Звезда, 1943, № 4, стр. 92—101.

Традиции народных частушек в творчестве Прокофьева.

559. **Рахмилевич Л.** «В защиту влюбленных». — Журн. «Ленинград», 1940, № 5, стр. 19—20.

Рецензия на кн.: А. Прокофьев. В защиту влюбленных. Л., «Сов. писатель», 1939, 84 стр. — Связь творчества Прокофьева с народной лирикой.

560. **Соколов Ю. М.** А. Прокофьев и народная песня. — Лит. критик 1936, № 1, стр. 193—210.

Народная песня как основа поэзии Прокофьева.

561. **Спасский С.** В гостях у поэта. (О творчестве Александра Прокофьева). — Звезда, 1946, № 4, стр. 138—143.

Песенные и частушечные ритмы в творчестве Прокофьева.

562. **Холодович А.** Язык и литература. (Заметки о языке). — Звезда, 1935, № 1, стр. 226—246.

Творческое отношение Прокофьева к фольклору.

563. **Шептаев Л.** Золотые стрелы не летают. — Лит. Ленинград, 1935, № 26, 8 июня.

Достижения и ошибки Прокофьева в использовании устной поэзии.

564. **Шептаев Л.** Язык фольклора и советской лирики. — Лит. современник, 1936, № 3, стр. 163—171.

Народная поэзия в стихах А. А. Прокофьева, Д. Бедного, И. Л. Сельвинского, А. И. Безыменского.

565. **Эвентов И.** Вопросы политической лирики. — Лит. современник, 1938, № 2, стр. 248—269.

Традиции фольклора в советской политической поэзии; работа Прокофьева над фольклором.

См. также №№ 6, 219, 330, 335, 412, 435, 592.

А. С. СЕРАФИМОВИЧ

566. **Серафимович А. С.** Собрание сочинений, т. X. М., Гослитиздат, 1948, 486 стр.

Стр. 279—282: «Благодатный край». Характеристика жизни донского казачества при помощи народной песни; стр. 360—370: «Михаил Шолохов и его „Тихий Дон"».

---

567. **Гай Г. Н.** Юные годы А. С. Серафимовича и его первые рассказы. — Научные записки Днепропетровск. Гос. ун-та, т. XXXV, Сборник работ филол. факультета, вып. 5, Киев, 1950, стр. 103—145.

Стр. 107, 108: интерес Серафимовича к фольклору.

568. **Ерёмина Н. А.** Рассказы А. С. Серафимовича (1889—1917). Автореферат дисс. на соискание учен. степени кандидата филол. наук, М., 1952, 14 стр. (Акад. Наук СССР, Ин-т мировой литературы им. А. М. Горького).

Стр. 13: особенности языка русского народного творчества в рассказах Серафимовича.

569. **Поляк Л.** Из истории советского героического эпоса («Железный поток» А. Серафимовича). — В кн.: Советская литература. Сборник статей. Пособие для учителей. Сост. И. М. Терехов. М., Учпедгиз, 1950, стр. 69—93.

Народнопоэтические элементы в романе «Железный поток».

570. **Поляк Л.** А. С. Серафимович. — В кн.: Лекции по истории русской советской литературы, кн. 1. Под ред. Е. Ковальчик. М., Изд. Московск. ун-та, 1951, стр. 93—142.

Стр. 132, 133: фольклорные мотивы в романе «Железный поток».

См. также № 313, 683.

С. Н. СЕРГЕЕВ-ЦЕНСКИЙ

571. **Сергеев-Ценский С. Н.** Гоголь как художник слова.— Крым, альманах, кн. 8, 1952, стр. 179—198.

Фольклор в творчестве Н. В. Гоголя и в «Песне про купца Калашникова» М. Ю. Лермонтова.

---

572. **Бурлаков Н. С.** «Севастопольская страда» С. Н. Сергеева-Ценского. (К проблеме стиля советского исторического романа). Автореферат дисс. на соискание учен. степени кандидата филол. наук, М., 1954, 15 стр. (Московск. гор. пед. ин-т им. В. П. Потемкина).

Стр. 13: фольклор в эпопее «Севастопольская страда».

573. **Замошкин Н.** Царские армейцы. (О романе Сергеева-Ценского «Зауряд-полк»). — Знамя, 1935, № 8, стр. 240—253.

Стр. 242: песня в романе «Зауряд-полк».

574. **Замошкин Н.** Сорокалетие. (О С. Н. Сергееве-Ценском). — Октябрь, 1940, № 11, стр. 162—179.

Стр. 169: песня в рассказе «Печаль полей».

575. **Макаренко Г. С.** «Севастопольская страда» С. Н. Сергеева-Ценского. (Принципы историзма). Автореферат дисс. на соискание учен. степени кандидата филол. наук, [Симферополь], 1952, 17 стр. (Акад. Наук СССР, Ин-т мировой литературы им. А. М. Горького).

Стр. 13: русские, украинские и французские песни в эпопее «Севастопольская страда».

А. А. СУРКОВ

576. **Сурков А.** Песенники на середину. Рассуждения на весьма актуальную и столь же малоосвещенную тему о песне солдатской, и песне красноармейской и о песенниках, которые отстают. — Знамя, 1934, № 8, стр. 220—237.

Народные основы советской массовой песни.

577. **Сурков А.** Жизнь — источник поэтического вдохновения. — Молодой большевик, 1947, № 4, стр. 29—31.

Выступление на Всесоюзном совещании молодых писателей. Против формального использования писателями фольклорного материала.

578. **Сурков А.** Уральский волшебник. — Лит. газета, 1949, № 9, 29 января.

Традиции уральских народных сказок в сказах П. П. Бажова.

---

579. **Бондарев Д.** Алексей Сурков. (К 50-летию со дня рождения). — Ярославский альманах, кн. 3, Ярославль, 1949, стр. 230—247.

Фольклорные мотивы в творчестве Суркова.

580. **Владимиров С.** Путем песни. (А. Сурков). — В кн.: Русская советская поэзия и народное творчество. Л., «Сов. писатель», 1955, стр. 382—417.

Фольклор в поэзии Суркова.

581. **Выходцева Л. С.** Поэзия Алексея Суркова. Автореферат дисс. на соискание учен. степени кандидата филол. наук, Л., 1953, 17 стр. (Акад. Наук СССР, Ин-т русской литературы (Пушкинский Дом)).

Стр. 1, 2, 8, 9, 11: обращение поэта к фольклору.

582. **Дукор И.** Песня Суркова. — Октябрь, 1936, № 6, стр. 226—231.

Основные линии работы Суркова над песней.

583. **Евстафьев В. А.** Поэзия А. Суркова. Автореферат дисс. на соискание учен. степени кандидата филол. наук, Л., 1953, 15 стр. (Ленинградск. Гос. пед. ин-т).

Стр. 7—9, 11—12: фольклорные образы в поэзии Суркова.

584. **Кулинич А. В.** Творческий путь Алексея Суркова. Автореферат дисс. на соискание учен степени кандидата филол. наук, Киев, 1952, 15 стр. (Киевск. Гос. ун-т им. Т. Г. Шевченко).

Стр. 1, 4, 7, 8, 12, 13: народнопоэтические основы поэзии Суркова.

585. **Кулинич А. В.** Алексей Сурков — борец за мир и демократию. — Научные записки Киевск. Гос. ун-та им. Т. Г. Шевченко, т. 12, вып. 5, Филол. сборник, № 5, Киев, 1953, стр. 5—21.

Использование Сурковым народных песенных традиций.

586. **Кулинич А. В.** Алексей Сурков. Очерк жизни и творчества. Киев, Изд. Киевск. ун-та, 1953, 162 стр.

Стр. 66—82: фольклорные истоки песен Суркова.

Отзыв:

Венгеров Н. Путь поэта. — Лит. газета, 1954, № 110, 14 сентября.

587. **Макаров А.** Песня — оружие. — Лит. газета, 1950, № 3, 7 января.

Фольклор в песнях Суркова.

588. **Морозова М. Н.** Язык военной лирики А. А. Суркова. — Ученые записки Тамбовск. Гос. пед. ин-та, вып. 3, Тамбов, 1950, стр. 95—120.

Стр. 105—110: песни Суркова периода Великой Отечественной войны и устная поэзия.

589. **Пархоменко М.** Путь поэта. — В кн.: Ярославский альманах. Литературно-художественный сборник. Ярославль, 1941, стр. 176—192.

Народное творчество в поэзии Суркова.

590. **Пархоменко М.** Алексей Сурков — поэт-фронтовик. — В кн.: А. Сурков. Песня гневного сердца. Ярославль, Обл. изд., 1944, стр. 3—28.

Фольклорные основы творчества Суркова.

591. **Резник О.** Поэзия Алексея Суркова. — Октябрь, 1954, № 2, стр. 146—166.

Стр. 161—164: связь песен Суркова с устной традицией.

Отзыв:

Славословие вместо делового разбора. — Лит. газета, 1954, № 64, 29 мая.

592. **Розанов И.** Песенный фольклор в современной русской поэзии. — Лит. учеба, 1938, № 7, стр. 62—82.

Общая постановка проблемы. Иллюстрации из поэзии В. И. Лебедева-Кумача, В. М. Гусева, А. А. Суркова, А. А. Прокофьева.

См. также №№ 26, 219, 333, 373, 375, 435.

А. Т. ТВАРДОВСКИЙ

593. **Твардовский А.** Поэзия и народ. — Молодой большевик, 1947, № 4, стр. 31—33.

Выступление на Всесоюзном совещании молодых писателей. Соотношение литературы и фольклора.

594. **Твардовский А.** О себе. — В кн.: А. Твардовский. Избранные стихотворения и поэмы. М., Гослитиздат, 1947, стр. 3—13.

Стр. 3: знакомство с фольклором Белоруссии.

595. **Твардовский А.** Поэзия Михаила Исаковского. — В кн.: Советская литература. Сборник статей. Пособие для учителей. Сост. И. М. Терехов. М., Учпедгиз, 1950, стр. 213—221.

То же. — В кн.: Новые успехи советской литературы. М., «Сов. писатель», 1949, стр. 266—278.

Народные истоки поэзии Исаковского.

596. **Твардовский А.** Как был написан «Василий Теркин». — В кн.: О писательском труде. Сборник статей и выступлений советских писателей. М., «Сов. писатель», 1953, стр. 229—269 и ряд других изданий.

Рождение поэмы из «полуфольклорной» среды.

---

597. **Азаров Вс.** На пути к народности. — Резец, 1936, № 15, стр. 24.

Твардовский и народная поэзия.

598. **Александров В.** «Страна Муравия». — В кн.: В. Александров. Люди и книги. Сборник статей. М., «Сов. писатель», 1950, стр. 97—109.

Фольклорные традиции в поэме Твардовского.

599. **Бакинский В.** Поэт и народ. О послевоенных стихах Александра Твардовского. — Звезда, 1955, № 5, стр. 161—174.

Народнопоэтические образы в стихах Твардовского.

600. **Вайсерберг М. Я.** Ранние поэмы А. Твардовского и «Страна Муравия». (Этап борьбы за овладение методом социалистического реализма. Проблемы художественного мастерства). Автореферат дисс. на соискание учен. степени кандидата филол. наук, Самарканд, 1954, 16 стр. (Узбекск. Гос. ун-т им. Алишера Навои).

Стр. 10—12, 16: связь творчества Твардовского с устной поэзией.

601. **Выходцев П. С.** Поэмы А. Твардовского. Автореферат дисс. на соискание учен. степени кандидата филол. наук, Л., 1953, 23 стр. (Акад. Наук СССР, Ин-т русской литературы (Пушкинский Дом)).

Стр. 7, 11, 12, 18: народнопоэтические сюжеты и мотивы в поэмах Твардовского.

602. **Гринберг И.** Александр Твардовский (К тридцатилетию советской литературы). — Звезда, 1947, № 2, стр. 163—175.

Создание образа Василия Теркина в стиле народной поэзии.

603. **Еселев Н.** Поэзия Александра Твардовского. М., Изд. «Знание», 1954, 30 стр. (Всес. Об-во по распространению политич. и научн. знаний, Серия VI, № 5).

Соотношение творчества Твардовского с устной поэзией.

604. **Котов М.** Язык и стиль поэмы «Страна Муравия». Записки редактора. — Лит. Саратов, альманах, кн. 14, Саратов, 1951, стр. 207—227.

Народнопоэтические элементы в поэме.

605. **Котов М.** Высокая простота. (Заметки о поэтическом языке А. Твардовского). — Октябрь, 1954, № 4, стр. 159—174.

То же. — В кн.: М. Котов. Заметки о поэзии. Саратов, Кн. изд., 1954, стр. 25—64.

Образная народная речь в поэзии Твардовского.

Отзывы:

1) Славословие вместо делового разбора. — Лит. газета, 1954, № 64, 29 мая.

2) Щеглов М. «Заметки о поэзии». — Комсомольск. правда, 1955, № 100, 28 апреля.

606. **Кохно И. П.** Творчество А. Твардовского (1925—1940 гг.). Автореферат дисс. на соискание учен. степени кандидата филол. наук, М., 1955, 8 стр. (Московск. Гос. пед. ин-т им. В. И. Ленина).

Стр. 6, 7: фольклор в поэме «Страна Муравия».

607. **Любарева Е.** Александр Твардовский. — В кн.: Лекции по истории русской советской литературы, кн. 3. Под ред. А. И. Метченко. М., Изд. Московск. ун-та, 1953, стр. 48—101.

Стр. 64, 66—68, 87—89: народное творчество в поэмах Твардовского.

608. **Рощин П. и Аксенова Е.** Художественное мастерство А. Твардовского в поэме «Василий Теркин». — Литература в школе, 1953, № 5, стр. 30—40.

Значение фольклора для становления художественного мастерства поэта.

609. **Севрук Ю.** По следам народного творчества. — Книга и пролетарская революция, 1936, № 9, стр. 77—80.

Твардовский и устная поэзия.

610. **Севрук Ю.** Поэт современной темы. — Лит. учеба, 1939, № 8—9, стр. 92—109.

Фольклор в поэзии Твардовского.

611. **Серебрянский М.** «Страна Муравия». — В кн.: М. Серебрянский. Литературные очерки. Статьи о советской литературе. М., «Сов. писатель», 1948, стр. 383—399.

Стр. 387, 388: народные поэтические мотивы в поэме.

612. **Спивак И. А.** «Василий Теркин» А. Твардовского. Автореферат дисс. на соискание учен. степени кандидата филол. наук, Харьков, 1954, 15 стр. (Харьковск. Гос. ун-т им. А. М. Горького).

Стр. 5, 9, 10, 13, 14: народная поэзия в поэме.

613. **Тарасенков Ан.** Поэзия Александра Твардовского. — В кн.: А. Твардовский. Избранное. М.—Л., Детгиз, 1950, стр. 3—20.

Стр. 7—9: фольклор в творчестве Твардовского.

614. **Тарасенков Ан.** Стихи и поэмы Александра Твардовского. — В кн.: Ан. Тарасенков. О советской литературе. Сборник статей. М., «Сов. писатель», 1952, стр. 267—285.

Устнопоэтические элементы в творческой деятельности Твардовского.

615. **Толмачев М. П.** Художественное мастерство А. Твардовского. Автореферат дисс. на соискание учен. степени кандидата филол. наук, М., 1955, 14 стр. (Московский литературный ин-т им. А. М. Горького).

Стр. 6, 9, 11, 12: связь творчества Твардовского с устной поэзией.

616. **Хвыля Л. К.** Лексико-фразеологический состав поэтического языка А. Твардовского. Автореферат дисс. на соискание учен. степени кандидата филол. наук, Харьков, 1955, 16 стр. (Харьковск. Гос. ун-т им. А. М. Горького).

Стр. 9—12: фольклор и образная народная речь в творчестве Твардовского.

617. **Чуканов Н. А.** Т. Твардовский. — В кн.: Русская советская литература. Сборник статей. Под общ. ред. Л. И. Тимофеева. М., Учпедгиз, 1955, стр. 600—627.

Стр. 602—607, 615—617, 626, 627: фольклор в творчестве Твардовского.

618. **Шептаев Л. и Филатова А.** А. Твардовский и народная лирика. — В кн.: Русская советская поэзия и народное творчество. Л., «Сов. писатель». 1955, стр. 248—313.

См. также №№ 201, 212, 374, 382, 393, 412.

А. Н. ТОЛСТОЙ

619. **Толстой А. Н.** Полное собрание сочинений в 15 томах, М., Гослитиздат, 1946—1953; т. 12, 1948, 372 стр.

Стр. 137—325: «Русские народные сказки».

То же, т. 13, 1949, 676 стр.

Стр. 241—244: «Депутат-писатель»; стр. 273, 274; «Письма о русской поэзии»; стр. 289—293: «Чистота русского языка»; стр. 343—346: «Ответ Ильенкову»; стр. 349—373: «О драматургии. (Доклад Первому Всесоюзному съезду советских писателей)»; стр. 408—415; «К молодым писателям»; стр. 420—424: «Великий эпос армянского народа»; стр. 433, 434; «Могучее оружие» (Горький о сказках и образной народной речи).

То же, т. 14, 1950, 430 стр.

Стр. 79—83: «Что мы защищаем?»; стр. 348—355: «Книга для детей».

620. ‹**А. Н. Толстой о языке**›. — В кн.: Русские писатели о языке. Хрестоматия. Под общ. ред. А. М. Докусова. Л., Учпедгиз, 1954, стр. 371—383.

Образная народная речь — основа литературного языка.

621. **Толстой А.** Поди туда — не знаю куда, принеси то — не знаю что. Сказка. — Молодая гвардия, 1939, № 4, стр. 60—72.

Стр. 60, 61: предисловие автора. Толстой о принципах работы с народной поэзией.

---

622. **Александров А.** А. Толстой. «Золотой ключик, или приключения Буратино». — Лит. современник, 1936, № 11, стр. 167—168.

Обработка итальянской сказки Толстым.

623. **Алпатов А. В.** Комментарии к пьесе А. Толстого «Иван Грозный». — В кн.: А. Н. Толстой. Полное собрание сочинений, т. 10, М., Гослитиздат, 1949, стр. 693—706.

Стр. 697, 701, 704: фольклорные элементы в пьесе.

624. **Алпатов А. В.** Алексей Николаевич Толстой. М., Изд. Московск. ун-та, 1955, 126 стр. (Лекции по истории русской советской литературы, кн. 4. Под ред. Л. М. Поляк).

Стр. 11, 83, 84: обращение Толстого к фольклору.

625. **Альбина З. Н.** Публицистика А. Н. Толстого. Автореферат дисс. на соискание учен. степени кандидата филол. наук, Л., 1954, 15 стр. (Ленинградск. Гос. ун-т им. А. А. Жданова).

Стр. 13: связь языка публицистики Толстого с устным народным творчеством.

626. **Аникин В. П.** Значение народной поэзии в творческом развитии Алексея Николаевича Толстого. Автореферат дисс. на соискание учен. степени кандидата филол. наук, М., 1953, 15 стр. (Московск. Гос. ун-т им. М. В. Ломоносова).

627. **Аникин В.** Об изданиях народной поэзии. — Лит. газета, 1953, № 57, 14 мая.

Творческий метод Толстого по обработке сказочного эпоса.

628. **Аникин В.** Писатель земли советской. — Лит. газета, 1954, № 79, 3 июля.

Обработка народных сказок Толстым.

629. **Бороздина П. А.** Драматическая повесть А. Н. Толстого «Иван Грозный». (Творческая история). Автореферат дисс. на соискание учен. степени кандидата филол. наук, Воронеж, 1955, 19 стр. (Воронежск. Гос. ун-т).

Стр. 4, 10, 16: фольклорные мотивы и образы в повести.

630. **Векслер И. И.** Алексей Николаевич Толстой. Жизненный и творческий путь. М.—Л., «Сов. писатель», 1948, 528 стр.

Стр. 22—30, 130, 491: фольклор в художественной практике Толстого.

631. **Волков А.** А. Н. Толстой. — В кн.: А. Волков. Очерки русской литературы конца XIX и начала XX веков. М., Гослитиздат, 1952, стр. 381—408.

Стр. 388—390: народнопоэтические традиции в раннем творчестве Толстого.

632. **Дымшиц А. Л.** «Иван Грозный» Ал. Толстого. — Звезда, 1944, № 4, стр. 114—117.

Фольклор в пьесе.

633. **Дымшиц А.** Литературные заметки. Воспоминания о А. Н. Толстом. — Звезда, 1945, № 5—6, стр. 135—139.

Приведено письмо Толстого автору, содержащее высказывания о задачах изучения фольклора.

634. **Дымшиц А. Л.** А. Н. Толстой о литературном языке. — В кн.: Вопросы советской литературы, II. М.—Л., Изд. Акад. Наук СССР, 1953, стр. 218—241.

Изучение Толстым устного народного поэтического творчества и образной народной речи.

635. **Касаткина В. Н.** Вопросы мастерства и стиля в драматической повести А. Н. Толстого «Иван Грозный». Автореферат дисс. на соискание учен. степени кандидата филол. наук, Томск, 1955, 16 стр. (Томск. Гос. ун-т им. В. В. Куйбышева).

Стр. 7, 8, 14: фольклор в повести.

636. **Макаровская Г. В.** Роман А. Н. Толстого «Петр Первый» (проблема народа и Петра в творчестве Толстого). Автореферат дисс. на соискание учен. степени кандидата филол. наук, Саратов, 1955, 18 стр. (Саратовск. Гос. ун-т им. Н. Г. Чернышевского).

Стр. 8, 11, 14—18: фольклор в романе.

637. **Макаровская Г. В.** А. Н. Толстой в работе над третьей книгой романа «Петр Первый». — Ученые записки Саратовск. Гос. ун-та им. Н. Г. Чернышевского, т. LIII, вып. филологический. Саратов, 1955, стр. 41—90.

Стр. 45, 59—66: фольклор в 3-й книге романа «Петр Первый».

638. **Макина М. А.** Творчество А. Н. Толстого 20-х годов (1922—1928). Автореферат дисс. на соискание учен. степени кандидата филол. наук, Л., 1955, 15 стр. (Ленинградск. Гос. ун-т им. А. А. Жданова).

Стр. 14: образная народная речь в творчестве Толстого.

639. **Нечаев А. и Рыбакова Н.** А. Н. Толстой и русская народная сказка. — В кн.: А. Н. Толстой. Полное собрание сочинений, т. 12. М., Гослитиздат, 1948, стр. 329—344.

640. **Нечаев А.** Русские народные сказки в советских изданиях для детей. — В кн.: О детской литературе. Сборник статей. М.—Л., Детгиз, 1950, стр. 360—416.

Стр. 405—416: обработка сказок А. Н. Толстым. М. Горький о сказках. Принципы работы с фольклором М. А. Булатова, А. И. Любарской, И. В. Карнауховой, Н. В. Рыбаковой.

641. **Поляк Л.** «Петр I» А. Толстого. — Лит. учеба, 1940, № 6, стр. 44—64.

Стр. 60—62: народносказовый стиль в романе.

642. **Привалова Е.** Творчество А. Н. Толстого для детей. Ред. В. А. Мануйлов. М., Госкультпросветиздат, 1953, 47 стр.

Отношение Толстого к фольклору; обработки народных сказок.

643. **Привалова Е.** А. Н. Толстой о детской литературе. — В кн.: Вопросы детской литературы. 1953. М.—Л., Детгиз, 1953, стр. 165—188. (Дом детской книги Детгиза).

Высокая оценка Толстым народного творчества. Толстой о роли языка народного творчества в мастерстве писателей.

644. **Привалова Е. А.** Н. Толстой — детям. М., Детгиз, 1955, 96 стр. (Дом детской книги).

Стр. 68—71: работа Толстого над русскими сказками.

645. **Руденко В. Ф.** Фольклор в романах А. Н. Толстого. — Научные записки Одесск. гос. пед. ин-та им. К. Д. Ушинского, т. IX, Одесса, 1950, стр. 67—84.

646. **Семенова В. И.** Литературно-эстетические взгляды А. Н. Толстого. Автореферат дисс. на соискание учен. степени кандидата филол. наук, Казань, 1955, 17 стр. (Казанск. Гос. ун-т им. В. И. Ульянова-Ленина).

Стр. 14, 16: место устной поэзии в эстетических взглядах Толстого.

647. **Симоненко Л. Н.** А. Н. Толстой как детский писатель. Автореферат дисс. на соискание учен. степени кандидата филол. наук, М., 1954, 15 стр. (Московск. Гос. пед. ин-т им. В. И. Ленина).

Стр. 8, 10, 11: обработка сказок Толстым.

648. **Сокольская А. Л.** Историческая драматургия А. Н. Толстого. Автореферат дисс. на соискание учен. степени кандидата искусствоведения, М., 1955, 18 стр. (Акад. Наук СССР. Ин-т истории искусств — Гос. научно-исследов. ин-т театра и музыки).

Стр. 15, 16: фольклорные истоки драматической повести «Иван Грозный».

649. **Фаворин В. К.** О некоторых особенностях языка и стиля исторического романа Ал. Н. Толстого. — Ученые записки Новосибирск. Гос. пед. ин-та. вып. 4, серия историко-филологическая. Новосибирск, 1947, стр. 73—104.

Стр. 87—94: образная народная речь в романе «Петр Первый»; Толстой о языке народного творчества.

650. **Черторижская Т. К.** Особенности языка и стиля трилогии А. Н. Толстого «Хождение по мукам». Автореферат дисс. на соискание учен. степени кандидата филол. наук, Киев, 1953, 19 стр. (Акад. Наук УССР. Отделение обществ. наук).

Стр. 17, 18: образная народная речь в трилогии.

651. **Щербина В.** Творческий путь А. Н. Толстого. — В кн.: А. Н. Толстой. Полное собрание сочинений, т. 1, М., Гослитиздат, 1951, стр. 7—76.

Стр. 11, 22, 23, 69, 70: интерес Толстого к русским сказкам. Фольклор в драматической повести «Иван Грозный».

652. **Щербина В.** Выдающийся мастер. — Октябрь, 1955, № 2, стр. 164—174.

Образная народная речь в произведениях Толстого.

653. **Щербина В.** А. Н. Толстой. Критико-биографический очерк. Изд. 2-е, М., Гослитиздат, 1955, 255 стр.

Стр. 14, 15, 70, 159, 170, 171, 173, 181, 182, 204, 205, 208, 209, 215: фольклор в творчестве Толстого.

654. **Эвентов И.** — Звезда, 1941, № 3, стр. 184—185.

Рецензия на кн.: А. Толстой. Русские сказки, т. I. М., Детгиз, 1940, 200 стр. — Анализ принципов обработки народных сказок Толстым.

См. также №№ 356, 485, 494, 776.

А. А. ФАДЕЕВ

655. **Фадеев А.** Литература и жизнь. Статьи и речи. М., «Сов. писатель», 1939, 168 стр.

Стр. 35, 50, 51: упоминание фольклора народов СССР.

656. **Фадеев А.** Маяковский. Доклад на торжественно-траурном собрании правления Союза советских писателей СССР совместно с партийными, советскими и общественными организациями г. Москвы в Большом театре 14 апреля 1940 года. М., Гослитиздат, 1940, 19 стр.

Стр. 12, 13, 15: фольклор в поэмах «Хорошо» и «150 000 000».

657. **Фадеев А.** О советском патриотизме. — Знамя, 1943, № 9—10, стр. 279—286.

Высокая оценка эпоса народов СССР.

658. **Фадеев А.** Труд писателя. — В кн.: О писательском труде. Сборник статей и выступлений. М., «Сов. писатель», 1953, стр. 278—289.

Фольклор способствует повышению мастерства писателя.

659. **‹А. А. Фадеев о языке.›** — В кн.: Русские писатели о языке. Хрестоматия. Под общ. ред. А. М. Докусова. Л., Учпедгиз, 1954, стр. 406—416.

Значение фольклора и образной народной речи для творчества писателей.

---

660. **Добин Е.** По следам героев. — Звезда, 1936, № 10, стр. 177—202.

Стр. 189, 190: песня в романе «Последний из удэге».

661. **Жданов Н.** Борьба и правда. (Заметки о романе А. Фадеева «Последний из удэге»). — Знамя, 1937, № 8, стр. 262—271.

Стр. 266: песня в романе.

662. **Зелинский К.** Александр Фадеев. — Новый мир, 1947, № 2, стр. 168—198.

Стр. 171, 173: песня в романе «Молодая гвардия»; стр. 188, 191, 192: песня в романе «Последний из удэге».

Ср. № 663.

663. **Зелинский К.** А. Фадеев и его роман «Молодая гвардия». — В кн.: А. Фадеев. Молодая гвардия. М.—Л., Детгиз, 1947, стр. 296—304. (Новинки детской литературы, № 18—19).

Стр. 301: песня в романе

Ср. № 662.

664. **Зелинский К.** О творчестве Александра Фадеева. — В кн.: Советская литература. Сборник статей. Пособие для учителей. Составил И. М. Терехов. М., Учпедгиз, 1950, стр. 172—212.

Стр. 197: песня в романе «Последний из удэге»; стр. 201: песня в романе «Молодая гвардия».

665. **Зелинский К.** О языке и стиле романа «Молодая гвардия». — Дальний Восток, Хабаровск, 1952, № 3, стр. 137—149.

Стр. 146: фольклорная поэтика в романе.

Ср. №№ 666, 667.

666. **Зелинский К.** О языке и стиле «Молодой гвардии». — Лит. газета, 1952, № 66, 31 мая.

Фольклорная поэтика в стиле романа.
Ср. №№ 665, 667.

667. **Зелинский К. Л.** Язык и стиль романа А. А. Фадеева «Молодая гвардия». — Ученые записки Ин-та мировой литературы им. А. М. Горького Акад. Наук СССР, т. I, М., 1952, стр. 106—154.

Стр. 150, 151: фольклорная поэтика в романе.

Ср. №№ 665, 666.

668. **Зелинский К.** А. А. Фадеев. — В кн.: Русская советская литература. Сборник статей. Под общ. ред. Л. И. Тимофеева. М., Учпедгиз, 1955, стр. 538—567.

Стр. 560: песня в романе «Последний из удэге».

669. **Карпенко З. и Петрович А.** Партизанская борьба в романе «Последний из удэге». — На рубеже, Хабаровск, 1936, № 4, стр. 97—106.

Стр. 105: песня в романе.

670. **Книпович Е.** Формирование характера. — Знамя, 1954, № 11, стр. 168—178.

Стр. 175, 176: традиции народной поэзии в творчестве Фадеева.

671. **Книпович Е.** Формирование характера. — В кн.: Советская художественная проза. Сборник статей. М., «Сов. писатель», 1955, стр. 287—308.

Стр. 302, 303: фольклорные традиции в романе «Разгром».

672. **Левин Л.** Человеческий материал. — Звезда, 1936, № 5, стр. 216—251.

Стр. 248, 249: песня в романе «Последний из удэге».

673. **Левин Ф.** Третья часть «Последнего из удэге». — Лит. критик. 1936. № 4, стр. 85—100.

Стр. 99, 100: песня в романе «Последний из удэге».

674. **Неизвестных Л. М.** Партия и народ в романе А. Фадеева «Последний из удэге». — Ученые записки Кишиневск. Гос. пед. ин-та им. И. Крянгэ, т. IV, серия гуманитарных наук, Кишинев, 1955, стр. 159—174.

Стр. 171: песня в романе.

675. **Нельс С.** Творчество А. Фадеева. — Лит. учеба, 1937, № 10—11, стр. 62—96.

Стр. 92: песня в романе «Последний из удэге».

676. **Трегуб С.** «Молодая гвардия» Александра Фадеева. — Октябрь, 1946, № 5, стр. 172—181.

Стр. 173: песня в романе «Молодая гвардия».

677. **Элькснер Д. К.** Образы коммунистов в романе А. Фадеева «Последний из удэге». — Труды Одесск. Гос. ун-та им. И. И. Мечникова, т. III, Сборник студенческих научных работ, Киев, 1954, стр. 117—124.

Стр. 121: народнопоэтические приемы в романе.

См. также № 730.

К. А. ФЕДИН

678. **Федин К.** О Пушкине. — Звезда, 1937, № 1, стр. 15—24.

Интерес Пушкина к устной народной поэзии.

679. **‹К. А. Федин о языке›.** — В кн.: Русские писатели о языке. Хрестоматия. Под общ. ред. А. М. Докусова. Л., Учпедгиз, 1954, стр. 418—426.

Против злоупотребления диалектизмами.

---

680. **Брайнина Б.** Искусство слова. (Заметки о стиле К. А. Федина). — Октябрь, 1954, № 1, стр. 156—166.

Стр. 164: афоризмы в произведениях Федина, близкие пословицам и поговоркам.

681. **Брайнина Б. Я.** Творческий путь К. А. Федина. Пособие для учителей. М., Учпедгиз, 1955, 205 стр.

Стр. 3: знакомство Федина с волжскими легендами; стр. 184, 191: пословицы в произведениях Федина.

682. **Брайнина Б.** К. А. Федин. — В кн.: Русская советская литература. Сборник статей. Под общ. ред. Л. И. Тимофеева. М., Учпедгиз, 1955, стр. 628—648.

Стр. 641, 642: афоризмы типа народных пословиц и поговорок в творчестве Федина.

Д. А. ФУРМАНОВ

683. ‹**Д. А. Фурманов о языке**›: — В кн.: Русские писатели о языке. Хрестоматия. Под общ. ред. А. М. Докусова. Л., Учпедгиз, 1954, стр. 402—405.

Против псевдонародности литературной речи. Мастерство А. С. Серафимовича в передаче народной лексики.

———.

684. **Козлова О. А.** Образ Чапаева. — Ученые записки Краснодарск. пед. и учит. ин-та, вып. IX, Кафедра русской литературы, Краснодар, 1948, стр. 5—32.

Устнопоэтические традиции в образе Чапаева.

685. **Моролев П. М.** «Чапаев» Д. А. Фурманова. Автореферат дисс. на соискание учен. степени кандидата филол. наук, Иркутск, 1954, 15 стр. (Иркутск. Гос. ун-т им. А. А. Жданова).

Стр. 4: образная народная речь в обрисовке Чапаева; стр. 15: использование приемов устного народного рассказа для авторского повествования.

686. **Наумов Е. И.** Д. А. Фурманов (1891—1926). Критико-биографический очерк. Изд. 2-е, М., Гослитиздат, 1954, 183 стр.

Стр. 89, 95, 96, 112, 113: устнопоэтические мотивы в романе «Чапаев».

687. **Озеров В.** Д. А. Фурманов. Критико-биографический очерк. М., «Сов. писатель», 1953, 144 стр.

Стр. 70, 71: фольклор в романе «Чапаев».

688. **Поляк Л.** Д. А. Фурманов. — В кн.: Лекции по истории русской советской литературы, кн. 2. Под ред. Е. Ковальчик и Л. Поляк. М., Изд. Московск. ун-та, 1953, стр. 93—156.

Народнопоэтические элементы в творчестве Фурманова.

689. **Сказы о Чапаеве.** Составление, предисловие и комментарии Т. М. Акимовой. Саратов, Обл. изд., 1951, 243 стр.

Стр. 207—235: образцы народной поэзии в романе «Чапаев».

690. **Степанов П. И.** Романы Д. А. Фурманова. Автореферат дисс. на соискание учен. степени кандидата филол. наук, Л., 1954, 22 стр. (Ленинградск. Гос. пед. ин-т им. А. М. Герцена).

Стр. 9: Роман «Чапаев» и устная поэзия.

691. **Тарасенков Ан.** Чапаев — образ народного героя. — В кн.: Ан. Тарасенков. Идеи и образы советской литературы. М., «Сов. писатель», 1949, стр. 153—174.

То же. — В кн.: Дм. Фурманов — писатель-большевик. Статьи и материалы. Иваново, Обл. изд., 1951, стр. 93—111.

Народнопоэтические традиции в образе Чапаева.

А. П. ЧАПЫГИН

692. **Чапыгин А.** По тропам и дорогам. М.—Л., ГИХЛ, 1931, 328 стр.

Автобиографическая повесть. Стр. 132, 133, 139, 186, 231: А. П. Чапыгин о своих записях народной поэзии и знакомстве с ней; стр. 290, 300: знание фольклора С. А. Есениным и С. Г. Скитальцем; стр. 262: М. Горький о необходимости изучения писателями народного творчества.

693. **Чапыгин А.** Жизнь моя. Изд. 3-е. Л., Изд. писателей в Ленинграде, 1934, 284 стр.

Автобиографическая повесть. Стр. 7, 21, 34, 43, 71, 80, 88, 99, 178, 196, 212, 231, 235, 282: интерес к фольклору; знание народной поэзии с детства.

694. **Чапыгин. А.** Из воспоминаний об А. М. Горьком. — В кн.: Год XXI. альманах 13, М., ГИХЛ, 1938, стр. 48—52.

Стр. 51: призыв М. Горького к писателям изучать богатства фольклора.

---

695. **Алпатов А.** Новый исторический роман А. Чапыгина. — Книга и пролетарская революция, 1936, № 1, стр. 97—99.

Рецензия на кн.: А. Чапыгин. Гулящие люди. М., Гослитиздат, 1935. — Фольклор в романе «Гулящие люди».

696. **Артюхов П. Л.** Творчество А. П. Чапыгина. Автореферат дисс. на соискание учен. степени кандидата филол. наук, Архангельск, 1952, 20 стр. (Московск. гор. пед. ин-т им. В. П. Потемкина).

Стр. 8, 10, 12, 15, 18: народная поэзия в творчестве Чапыгина.

697. **Артюхов П. Л.** А. П. Чапыгин. Критико-биографический очерк. Архангельск, Кн. изд., 1955, 174 стр.

Стр. 45, 60, 61, 70, 89, 90, 126, 130, 164, 165: народная поэзия в творчестве Чапыгина.

Отзыв:

Пономарев Б. — Правда Севера. Архангельск, 1955, № 191, 13 августа.

698. **Боголюбова Н. Н.** Из истории советского исторического романа 20-х годов (роман А. П. Чапыгин «Разин Степан»). Автореферат дисс. на соискание учен. степени кандидата филол. наук, Л., 1953, 15 стр. (Ленинградск. Гос. ун-т им. А. А. Жданова).

Стр. 4, 9, 10, 14: фольклор в творчестве Чапыгина.

699. **Вальбе Б.** Алексей Павлович Чапыгин. Жизнь и творчество. М., «Сов. писатель», 1938, 224 стр.

Стр. 48, 49, 75, 80, 82, 83, 93, 99, 100, 113, 114, 118, 125, 126, 137, 140, 155, 174, 179, 195, 196, 206, 207, 210, 211, 214, 216, 221: фольклор в творчестве Чапыгина.

700. **Голованенко С.** Язык севера и писатели. — Звезда Севера, Архангельск, 1935, № 8, стр. 53—56.

Образная народная речь в произведениях Чапыгина.

701. **А. П. Чапыгин. Вступительная статья.** — В кн.: А. П. Чапыгин. Разин Степан. М., Гослитиздат, 1950, стр. III—VIII.

Стр. VIII: приветствие правления Союза советских писателей Чапыгину (1935 г.), в котором говорится о творческом использовании им богатств русского фольклора.

См. также №№ 125, 349.

Е. Л. ШВАРЦ

702. **Шварц Е.** Три чуда. — Нева, 1955, № 2, стр. 167—168.

К 150-летию со дня рождения Х. К. Андерсена.

---

703. **Бегак Б.** Сказка и современность. — Искусство кино, 1947, № 6, стр. 17—20.

Своеобразие сказок Шварца. По поводу фильма-сказки «Золушка».

704. **Марголина А.** Отношение к глобусу. (Заметки на тему о реалистической сказке). — Звезда, 1935, № 11, стр. 236—249.

Проблема советской литературной сказки. Поэтика народной сказки в творчестве Шварца.

705. **Цимбал С.** Возвращение сказки. — Рабочий и театр, 1937, № 7, стр. 20—23.

Использование народносказочных традиций в пьесах Шварца.

706. **Цимбал С.** Евгений Шварц и его сказки для театра. — Журн. «Ленинград», 1940, № 7—8, стр. 33—36.

Народнопоэтические истоки сказок Шварца.

См. также №№ 493, 495, 496.

В. Я. ШИШКОВ

707. **Бахметьев Вл.** Вячеслав Шишков. Жизнь и творчество. М., «Сов. писатель», 1947, 198 стр.

Стр. 9, 13, 14, 16, 34, 40, 42, 46, 47, 69, 76, 90, 144, 146, 147, 150, 156, 160, 167, 186: знакомство Шишкова с фольклором.

708. **Богданова А. А.** Вячеслав Шишков. Литературно-критический очерк. Новосибирск, Кн. изд., 1953, 256 стр.

Стр. 4, 5, 16, 26, 35, 51, 54, 68, 79, 87—89, 157—161, 193—196, 216—223, 228—234: значение народной поэзии для творческой деятельности Шишкова.

709. **Жиляев Г. Е.** Историческое повествование В. Я. Шишкова «Емельян Пугачев». Автореферат дисс. на соискание учен. степени кандидата филол. наук, М., 1955, 15 стр. (Московск. Гос. пед. ин-т им. В. И. Ленина).

Стр. 13, 14: образы устной поэзии в повествовании «Емельян Пугачев».

710. **Жовтис А. Л.** «Емельян Пугачев» В. Я. Шишкова. (Отбор и творческое использование исторического материала). Автореферат дисс. на соискание учен. степени кандидата филол. наук, Ереван, 1954, 20 стр. (Ереванск. Гос. ун-т им. В. В. Молотова).

Стр. 4, 14, 16: фольклор в повествовании.

711. **Жовтис А.** Мастерство художника-реалиста. (О работе В. Шишкова над языком исторического романа). — Сов. Казахстан, 1955, № 3, стр. 107—116.

Образная народная речь в повествовании «Емельян Пугачев».

712. **Земских А. В.** Проблема народа и героя в историческом повествовании В. Я. Шишкова «Емельян Пугачев». Автореферат дисс. на соискание учен. степени кандидата филол. наук, М., 1951, 16 стр. (Московск. Гос. пед. ин-т им. В. И. Ленина).

Стр. 16: народнопоэтические традиции в обрисовке взаимоотношения народа и героя.

713. **Кондюрина Э. Ф.** Творческая история романа В. Я. Шишкова «Емельян Пугачев». Автореферат дисс. на соискание учен. степени кандидата филол. наук, М., 1955, 15 стр. (Московск. Гос. ун-т им. М. В. Ломоносова).

Стр. 13—15: народнопоэтические основы языка Шишкова; фольклорные элементы в речи героев романа.

714. **Куликова З. Ф.** Историческое повествование В. Я. Шишкова «Емельян Пугачев». Автореферат дисс. на соискание учен. степени кандидата филол. наук, Казань, 1954, 20 стр. (Казанск. Гос. ун-т им. В. И. Ульянова-Ленина).

Стр. 13, 15, 19: народнопоэтические истоки повествования.

715. **Кунгуров Г. Ф.** Вячеслав Яковлевич Шишков. — Ученые записки Иркутск. Гос. пед. ин-та, вып. X, Кафедра русской литературы, Иркутск, 1954, стр. 82—130.

Народные поэтические сюжеты и мотивы в творчестве Шишкова.

716. **Латухина Н. А.** Народно-героическая эпопея В. Я. Шишкова «Емельян Пугачев». Автореферат дисс. на соискание учен. степени кандидата филол. наук, Саратов, 1954, 17 стр. (Саратовск. Гос. ун-т им. Н. Г. Чернышевского).

Стр. 10, 12, 15: связь эпопеи с фольклором.

717. **Охитин В. Г.** Проблема народа и вождя в историческом повествовании В. Я. Шишкова «Емельян Пугачев». Автореферат дисс. на соискание учен. степени кандидата филол. наук, Саратов, 1952, 22 стр. (Саратовск. Гос. ун-т им. Н. Г. Чернышевского).

Стр. 11, 15, 16: творческое отношение писателя к пугачевскому циклу устной поэзии.

718. **Паперный З.** «Гордая фамилия». — Новый мир, 1943, № 10—11, стр. 183—184.

Рецензия на кн.: В. Шишков. Гордая фамилия. Рассказы. М., «Сов. писатель», 1943, 140 стр. — Близость рассказов Шишкова фольклору.

719. **Потапов В. С.** Стиль исторического повествования В. Я. Шишкова «Емельян Пугачев». Автореферат дисс. на соискание учен. степени кандидата филол. наук, М., 1952, 16 стр. (Московск. Гос. пед. ин-т им. В. И. Ленина).

Стр. 10, 12, 13: образная народная речь в повествовании.

М. А. ШОЛОХОВ

720. **Апухтина В. А.** «Поднятая целина» М. Шолохова (из наблюдений над стилем писателя). — Литература в школе, 1955, № 2, стр. 33—46.

Стр. 41—45: фольклорные элементы в языке персонажей романа.

721. **Апухтина В. А.** М. Шолохов в работе над «Тихим Доном». — Известия Акад. Наук СССР, Отделение литературы и языка, 1955, т. XIV, вып. 3, стр. 209—224.

Стр. 220, 221: фольклор в романе.

722. **Арденс Н.** М. А. Шолохов и его романы. — Лит. учеба, 1939, № 8—9, стр. 3—30.

Стр. 14, 30: народное творчество в романе «Тихий Дон».

723. **Васильев В. Г.** К вопросу о народноэпическом характере «Тихого Дона» М. Шолохова. — Ученые записки Казахск. Гос. ун-та им. С. М. Кирова, т. XIV, вып. 1, Алма-Ата, 1952, стр. 26—38.

Фольклор в романе.

724. **Владимиров Л.** Перечитывая Шолохова... — Дон, альманах, кн. 2, Ростов-на-Дону, 1955, стр. 68—88.

Стр. 69, 73, 77, 82: фольклор в творчестве Шолохова.

725. **Голованенко С.** Натуралистические элементы в языке Шолохова. — Звезда Севера, Архангельск, 1935, № 4, стр. 77—78.

Образная народная речь в произведениях Шолохова.

726. **Гоффеншефер В.** Книги Михаила Шолохова. — Лит. критик, 1937, № 10—11, стр. 189—219.

Стр. 200, 201: песня в романе «Тихий Дон».

727. **Гура В. В.** М. А. Шолохов. — В кн.: Русская советская литература. Сборник статей. Под общ. ред. Л. И. Тимофеева. М., Учпедгиз, 1955, стр. 448—489.

Стр. 469, 485, 486: образная народная речь, пословицы и поговорки в произведениях Шолохова.

728. **Гура В. В.** Жизнь и творчество М. А. Шолохова. Пособие для учителей. М., Учпедгиз, 1955, 208 стр.

Стр. 5, 27, 28, 30, 46, 78, 79, 87—89, 96—98, 120, 134, 180, 181, 199, 200, 202: роль устной поэзии в творческой деятельности Шолохова.

729. **Дзержинский И.** Встречи с Михаилом Шолоховым. — Сов. музыка, 1955, № 9, стр. 99—102.

Шолохов о народных песнях в опере «Тихий Дон».

730. **Друзин В.** Заметки о фольклоре в советской прозе. — Лит. современник, 1937, № 5, стр. 216—283.

Стр. 208—222: постановка общей проблемы. Фольклор в романе «Тихий Дон» М. А. Шолохова и романе «Последний из удэге» А. А. Фадеева. Отсутствие интереса к фольклору у Ф. И. Панферова.

731. **Дубовицкий И. А.** «Тихий Дон» М. А. Шолохова. (Трагедия Григория Мелехова). Автореферат дисс. на соискание учен. степени кандидата филол. наук, М., 1954, 14 стр. (Московск. Гос. пед. ин-т им. В. И. Ленина).

Стр. 3, 4, 13: народная поэзия в романе.

732. **Закруткин В.** Слово о народном писателе. — Лит. газета, 1955, № 61, 24 мая.

Устная поэзия в романе «Тихий Дон».

733. **Козлова Л. П.** М. А. Шолохов. Памятка читателю. Ред. Н. Я. Мордовский. Л., 1955, 23 стр. (Гос. публичн. б-ка им. М. Е. Салтыкова-Щедрина).

Перечень статей, разрабатывающих тему «Шолохов и фольклор».

734. **Кортунова В. И.** Шолохов в средней школе. — Известия Воронежск. Гос. пед. ин-та, т. VI, вып. 1, Воронеж, 1939, стр. 5—24.

Народный юмор в романах «Тихий Дон» и «Поднятая целина».

735. **Кошелев Я. Р.** Пословицы и поговорки в творчестве М. Шолохова. — Ученые записки Томск. пед. ин-та, т. XIV, юбилейный, Томск, 1955, стр. 361—384.

736. **Кравченко И.** Дед Щукарь. («Поднятая целина» М. Шолохова). — Резец, 1939, № 13—14, стр. 22—23.

Фольклорные истоки образа Щукаря

737. **Кравченко И.** Шолохов и фольклор. — Лит. критик, 1940, № 5—6, стр. 211—228.

738. **Кравченко И.** Шолохов и фольклор. — В кн.: Михаил Шолохов. Литературно-критический сборник. Ростов-на-Дону, Обл. изд., 1940, стр. 75—123.

Отзыв:

Р. М. — Лит. обозрение, 1940, № 13, стр. 25.

739. **Лежнев И.** Шолохов — новеллист. — 30 дней, 1940, № 7—8, стр. 113—119.

Фольклорные традиции в рассказах Шолохова.

740. **Лежнев И.** Михаил Шолохов. М., «Сов. писатель», 1948. 518 стр.

Стр. 481—502: фольклор в творчестве Шолохова.

741. **Лежнев И.** Реализм Шолохова. — В кн.: Советская литература. Сборник статей. М., Гослитиздат, 1948, стр. 237—322.

Стр. 287—290, 295, 321: значение народного творчества для формирования реализма Шолохова.

742. **Лежнев И.** Молодой Шолохов. — В кн.: Год XXXVIII, альманах 21. 3-я книга, М., Изд. «Лит. газета», 1955, стр. 323—336.

Стр. 332, 333: пословицы и образная народная речь в творчестве Шолохова.

743. **Лежнев И.** Традиция и новаторство в творчестве М. А. Шолохова. — В кн.: Советская художественная проза. Сборник статей. М., «Сов. писатель», 1955, стр. 209—286.

Стр. 225, 227—229, 238, 239: песня и народный сказ в романе «Тихий Дон»; стр. 270: пословицы и поговорки в романе «Поднятая целина».

744. **Лукин Ю.** Михаил Шолохов. Критико-биографический очерк. М., «Сов. писатель», 1952, 171 стр.

Стр. 22, 23, 61, 62, 155: соотношение творчества Шолохова с устной поэзией.

745. **Мышковская Л.** Язык как средство создания образа. — Лит. учеба, 1939, № 7, стр. 60—73.

Стр. 71—73: образная народная речь в романе «Тихий Дон»

746. **Немчинова О. И.** Некоторые особенности языка романа М. А. Шолохова «Поднятая целина». — Русский язык в школе, 1952, № 6, стр. 21—26.

Образная народная речь в романе.

747. **Ряшенцев К. Л.** Народно-диалектная лексика в авторской речи М. А. Шолохова. — Ученые записки Северо-Осетинск. Гос. пед. ин-та, т. 19. Дзауджикау, 1953, стр. 107—131.

Образная народная речь в творчестве Шолохова.

748. **Сергиевская С. А.** Изучение творчества М. А. Шолохова в 10 классе. Л., Учпедгиз, 1955, 104 стр. (Опыт передового учителя).

Стр. 94—98: образная народная речь в произведениях Шолохова.

749. **Сойфер М.** Стиль авторской речи в романе М. Шолохова «Поднятая целина». — Научные записки Днепропетровск. Гос. ун-та, т. XX, Сборник работ филол. факультета, вып. 1, Днепропетровск, 1940, стр. 67—82.

Народнопоэтические элементы в языке романа.

750. **Сойфер М. И.** Язык персонажей «Поднятой целины» Шолохова. — Научные записки Днепропетровск. Гос. ун-та, т. XXIV, Сборник работ филол. факультета, вып. 2, Днепропетровск, 1940, стр. 121—148.

Фольклорные словосочетания в языке героев романа.

751. **Сойфер М. И.** Народные словообразовательные элементы авторской речи в романе «Поднятая целина» Шолохова. (Фрагмент из работы «Фольклор в романах Шолохова»). — Научные записки Днепропетровск. Гос. ун-та, т. XXIX, Сборник работ филол. факультета, вып. 3, Днепропетровск, 1941, стр. 145—160.

752. **Сойфер М. И.** Язык «Поднятой целины» М. Шолохова. — Литература в школе, 1948, № 5, стр. 14—20.

Образная народная речь в романе.

753. **Чарный М.** Бурные годы «Тихого Дона». — Октябрь, 1940, № 9, стр. 156—173.

Фольклор в романе «Тихий Дон».

754. **Чарный М.** «Тихий Дон». — Лит. газета, 1941, № 11, 16 марта.

Слияние в романе традиций классической литературы с традициями народного творчества.

755. **Экслер И.** У Михаила Шолохова. — Известия, 1939, № 34, 11 февраля.

Отношение Шолохова к народному поэтическому языку.

756. **Экслер И.** В станице Вешенской. — В кн.: Михаил Шолохов. Литературно-критический сборник. Ростов-на-Дону, Обл. изд., 1940, стр. 124—145.

Интерес Шолохова к донскому фольклору.

757. **Якименко Л. Г.** «Тихий Дон» М. Шолохова. Автореферат дисс. на соискание учен. степени кандидата филол. наук, М., 1953, 14 стр. (Московск. Гос. ун-т им. М. В. Ломоносова).

Стр. 14: фольклорный принцип эпического параллелизма в романе «Тихий Дон».

758. **Якименко Л.** «Тихий Дон» М. Шолохова. О мастерстве писателя. М., «Сов. писатель», 1954, 404 стр.

Стр. 253, 254, 380, 396, 397: народное творчество в системе художественных средств писателя.

См. также №№ 356, 566, 764, 771.

ОБРАБОТКИ И ПЕРЕСКАЗЫ ПРОИЗВЕДЕНИЙ НАРОДНОГО ТВОРЧЕСТВА ДЛЯ ДЕТЕЙ

759. **Астахова А.** «Радуга-дуга». — Ленинградск. правда, 1947, № 54, 6 марта.

Рецензия на кн.: Радуга-дуга. Сборник сказок, песенок, загадок и пословиц. Составила и обработала И. Карнаухова. М.—Л., Детгиз, 1946, 157 стр. — Метод И. В. Карнауховой по обработке фольклорного материала для детей.

760. **Булатов М.** ... Тара-тара-тара-ра! Выезжают трактора! .. — Лит. газета, 1952, № 154, 25 декабря.

Рецензия на кн.: Радуга-дуга. Сборник сказок, песенок, загадок и пословиц. Составила и обработала И. Карнаухова. Владимир, Обл. изд., 1951, 160 стр. — Работа Карнаухóвой с устной поэзией.

761. **Гарф А. и Жислина С.** Сказки просят пощады. — Детская литература, 1938, № 20, стр. 36—38.

Ошибки в обработке народных сказок для детского чтения.

762. **Гурвич И.** Сборники, посвященные творчеству народов Севера. — Сов. этнография, 1950, № 4, стр. 204—208.

Характеристика обработок сказок народов Севера Д. Д. Нагишкина, Г. Ф. Кунгурова, А. С. Ольхона; пересказ фольклора народов Севера Н. П. Колпаковой.

763. **Дискуссия о современной сказке.** — В кн.: Вопросы детской литературы. 1952. М.—Л., Детгиз, 1953, стр. 291—350. (Дом детской книги).

Народнопоэтические основы советской литературной сказки для детей.

764. **Комовская Н.** Подлинник и обработка. О русских народных сказках для детей. — Комсомольск. правда, 1954, № 144, 19 июня.

Рецензия на кн.: Гуси-лебеди. Сборник русских народных сказок, песенок, загадок и скороговорок. Составил М. Булатов. М.—Л., Детгиз, 1947, 118 стр.; Забавные сказки. В обработке И. В. Карнауховой. М.—Л., Детгиз, 1951, 68 стр.; Гори, гори, ясно. Сборник народных сказок, песен, пословиц, загадок. Составители: А. Кудряшова и Н. Колпакова. М.—Л., Детгиз, 1953, 48 стр.; Иван меньшой — разумом большой. Русские сказки. Пересказал А. Нечаев. Под общ. ред. М. Шолохова. М., Детгиз, 1951, 224 стр.

765. **Литвин Э.** Народнопоэтическое творчество в изданиях для детей (послевоенный период). — В кн.: Вопросы детской литературы. 1953. М.—Л., Детгиз, 1953, стр. 252—323. (Дом детской книги Детгиза).

Обзор и характеристика пересказов народного творчества для детей М. А. Булатова, И. В. Карнауховой, Н. П. Колпаковой, А. Е. Кудряшевой, А. И. Любарской, А. Н. Нечаева, А. П. Платонова и др.

766. **Любина З. Г.** О советской сказке. — Дошкольное воспитание, 1954, № 8, стр. 34—39.

Устнопоэтические традиции в литературной сказке для детей.

767. **Нечаев А.** Составители и исказители. — Лит. газета, 1950, № 2, 4 января.

Рецензия на кн.: Г. Петников. Украинские народные сказки. М., Гослитиздат, 1948, 232 стр.; А. Любарская. Волшебный колодец. М., Детгиз, 1945, 239 стр.; А. Кудряшова. Кот Котофеевич. М.—Л., Детгиз, 1949, 32 стр.

768. **Нечаев А.** Русские богатыри. — Новый мир, 1950, № 4, стр. 278—280.

Рецензия на кн.: Русские богатыри. Былины. Обработка для детей И. Карнауховой. М.—Л., Детгиз, 1949, 136 стр. — Принципы прозаического пересказа былин для детей.

769. **Нечаев А.** О народной сказке. — Лит. газета, 1955, № 9, 26 января.

Современные издания обработанных сказок для детей.

• 770. **Об издании сказок для детей.** М., Детгиз, 1955, 423 стр. (Дом детской книги).

Стр. 7—45: А. Нечаев. О народных сказках в детской литературе; стр. 68—183: русские сказки. Критико-библиографический обзор. Составитель Н. Рыбакова.

771. **Пушкарев Л. Н.** — Сов. этнография, 1951, № 2, стр. 246—248.

Рецензия на кн.: Волшебное кольцо. Русские сказки. Пересказал А. Платонов. Под общей редакцией Мих. Шолохова. М.—Л., Детгиз, 1950, 126 стр. — Неоправданные вольности А. Платонова в обработке фольклора.

772. **Смирнова В.** Остерегайтесь подделки. — Лит. газета, 1948, № 9, 31 января.

Современные издания детских сказок.

773. **Судаков Е.** «Жар-птица». — Ленинск. знамя, Петрозаводск, 1947, № 197, 5 октября.

Рецензия на кн.: Жар-птица. Русские сказки в обработке И. Карнауховой. Петрозаводск, Гос. изд. К.-Ф. ССР, 1947, 280 стр. — Метод И. Карнауховой обработки сказок для детей.

774. **Трифонова Т.** Сказки Карнауховой. — Ленинградск. правда, 1941, № 97, 25 апреля.

Рецензия на кн.: И. Карнаухова. Сказки. Л., «Сов. писатель», 1940, 112 стр. — Переделка сказок И. Карнауховой и сочинение новых произведений на народной поэтической основе.

775. **Тудоровская Е.** «Радуга-дуга». — Звезда, 1947, № 3, стр. 195—196.

Рецензия на кн.: Радуга-дуга. Сборник сказок, песенок, загадок и пословиц. Составила и обработала И. Карнаухова. М.—Л., Детгиз, 1946, 157 стр. — Обработка народных сказок И. Карнауховой.

776. **Федоров Е.** О сказках для детей и любителях легкой наживы. — Смена, 1951, № 187, 10 августа.

Ошибки И. Карнауховой в обработках сказок; положительность опыта А. Н. Толстого.

См. также №№ 140, 494, 622, 627, 628, 640, 642, 644, 647, 654.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

(К разделу «Библиография»)

Абрамов А. М. 146
Агасов Г. 147
Адмони И. 524
Адов И. 461
Азаров В. Б. 597
Акимова Т. М. 366, 689
Аксенова Е. 608
Александров А. 622
Александров В. Б. 367, 456, 598
Александров Г. 432
Александрович В. 226
Алексеев Н. 205
Алигер М. И. 462
Алпатов А. В. 623, 624, 695
Альбина З. Н. 625
Амурский И. 106
Андерсен Х. К. 459, 460, 524, 702
Андреев А. 384
Андреев-Кривич С. А. 210
Андреев Н. П. 3, 35
Аникин В. П. 234, 499, 626—628
Антокольский П. Г. 205—212
Антонов С. П. 213
Антонченков П. Т. 43
Апухтина В. А. 720, 721
Андерс Н. 722
Ардов В. Е. 433
Арефьев В. С. 26
Артюхов П. Л. 696, 697
Архангельская В. К. 314—318
Асеев Н. Н. 214—219, 333
Астахов И. 207, 227
Астахова А. М. 44, 759
Ауэзов М. О. 209
Ахачинский В. П. 368, 391

Бабайцева В. В. 369
Бабушкин Н. Ф. 370, 528
Бабушкина А. П. 45
Багрицкий Э. Г. 219, 330, 335
Бажов П. П. 115, 182, 220—285, 313, 496, 578
Бажова В. А. 225
Бакинский В. С. 148, 214, 371, 599
Балуашвили В. И. 513
Балухатый С. Д. 46—50
Бараг Л. Г. 4
Баранов С. Ф. 51—53
Бармин А. 230
Барская К. А. 319
Барсук А. И. 177
Бартенев В. А. 417
Баруздин С. 486
Бас И. 54
Бассалыго Г. 500
Батин М. А. 225, 231—235, 242
Батов И. 372
Бахметьев В. М. 707
Бахтин В. С. 552, 553
Бегак Б. А. 55, 288, 463—466, 703
Бегичева А. 467
Бедный Д. 29, 219, 259, 286—309 333, 564
Безыменский А. И. 564
Беккер М. И. 434
Белахова М. 56
Белаш Ю. 373
Беленький Е. И. 234
Белкина Н. П. 57, 58
Березина Е. 236
Берков П. Н. 111
Беседина Т. А. 374
Блок А. А. 211
Богатырев П. Г. 124
Богданова А. А. 708
Боголюбов К. В. 237—244
Боголюбова Н. Н. 698
Богословский Н. 59
Бондарев Д. 245, 579
Борисов И. 363

Борисова М. Б. 60
Боровой Л. 356
Бородин С. 246
Бороздина П. А. 629
Бочаров А. Г. 173, 174, 289, 290, 375, 376, 435
Брайнина Б. Я. 320, 321, 404, 680—682
Бродский Н. Л. 89, 457
Бугославский С. А. 61
Булатов М. А. 640, 760, 764, 765
Бурлаков Н. С. 572
Бученков П. 507
Буш Э. 483
Бычков Д. 69
Бялик Б. А. 62—68

Вайсерберг М. Я. 600
Вальбе Б. С. 699
Василенок С. И. 33
Васильев А. В. 70
Васильев В. Г. 444, 723
Васильев Л. М. 71
Векслер И. И. 630
Венгеров Н. 586
Вилор Н. А. 322
Вихров В. 514
Владимиров Л. 724
Владимиров С. В. 149, 308, 580
Владимирцев В. П. 247
Войтоловский Л. Н. 286
Волгин Б. 418, 419
Волков А. А. 72, 631
Волков Я. 537
Волосатов А. 248
Вострышев И. В. 73
Высоцкая Л. М. 291
Выходцев П. С. 601
Выходцева Л. С. 581
Вышеславский Л. Н. 150

Габрилович Е. 529
Гай Г. Н. 567
Галанов Б. 468, 469
Галимов Ш. Э. 292
Гарф А. 761
Гебель В. А. 111
Геллерт Л. 483
Гехт С. 411
Гладков Ф. В. 310—329
Гладковская Л. 234
Глотов В. 363
Глух М. 293
Гоголь Н. В. 571
Голованенко С. 700, 725
Голодный М. С. 335
Голубков В. В. 457
Гомельская С. З. 249
Горбунов Г. И. 74, 420—422
Горький М. 15, 26—144, 234, 355, 356, 453, 454, 512, 619, 640, 692, 694
Гофман В. 151
Гоффеншефер В. Ц. 726
Гречина О. Н. 234
Гринберг И. Л. 554, 602
Гришин В. П. 77
Груздев И. А. 78
Губарев В. Г. 493
Гура В. В. 727, 728
Гурвич И. 762
Гурштейн А. 5
Гусев В. Е. 242
Гусев В. М. 330—335, 592
Гусева Н. Н. 470
Гуторов И. В. 79

Дайреджиев Б. 268
Дацюк Б. Д. 350
Дементьев А. Г. 377
Дергачев И. 231
Дерман А. Б. 378
Десницкий В. А. 49, 80
Джамбул 208, 354, 529—534
Дзержинский И. И. 729
Дмитраков И. П. 44, 81—84
Добин Е. С. 554—556, 660
Добранов Ю. 294
Докусов А. М. 37, 620, 659, 679, 683
Дронов В. С. 436
Друзин В. П. 730
Дубов Н. 471
Дубовицкий И. А. 731
Дувакин В. Д. 152, 153
Дукор И. 154, 582
Дунаевский И. О. 379
Дымшиц А. Л. 85, 86, 155—158, 336, 412, 472, 512, 632—634

Евнин Ф. И. 268
Евстафьев В. А. 583
Еремина Н. А. 568
Ермилов В. В. 405
Ершов Г. А. 487, 488
Ерымовский К. И. 323
Еселев Н. 603
Есенин С. А. 219, 336—346, 692
Есенина А. А. 342, 343
Ефремов И. В. 6

Жак Л. П. 87
Жаров А. А. 437
Жданов А. А. 2
Жданов Н. Г. 7, 109, 423, 557, 661
Живцо А. 88
Жиляев Г. Е. 709
Жинкин Н. П. 120, 189
Жислина С. 761
Жовтис А. Л. 710, 711

Завьяловский П. Т. 223
Закруткин В. А. 732
Залесская Л. И. 89, 380
Замошкин Н. И. 367, 538, 573, 574
Запорожский И. И. 90
Заславский Д. О. 250
Захаров В. 272
Захарова В. А. 91
Зелинский К. Л. 337—339, 662—668
Земских А. В. 712
Злобин С. П. 347—353
Золотницкий Д. И. 340
Зунделович Я. О. 92

Иваненко О. Д. 251
Иванов Вс. В. 354—356
Ильенков В. 619
Ильин Д. Д. 381
Ильинков В. Г. 159
Ильичев В. 252
Инбер В. М. 181
Иофанов Д. 341
Исаковский М. В. 198, 201, 299, 335, 357—401, 435, 595

Кайев А. А. 93
Калинин М. И. 313
Каменский В. В. 335
Канторович В. 8, 9
Карнаухова И. В. 640, 759, 760, 764, 765, 768, 773—776
Карпенко З. 669
Касабова Б. 89
Касаткина В. Н. 635
Кастелли Н. Н. 94
Касторский С. В. 95
Катаев В. П. 402—409
Кедрина З. С. 324, 351, 445
Керашев Т. М. 38
Керженцев П. М. 302
Кирий Г. К. 515
Кирсанов С. И. 219, 335, 410—413
Киселев П. 539
Кнейчер В. Н. 120, 189
Книпович Е. Ф. 670, 671
Княжинская Л. А. 96, 473, 489
Ковалев В. А. 446—448
Коваленко С. А. 382
Ковальчик Е. И. 58, 305, 570, 688
Козлова Л. П. 733
Козлова О. А. 684
Кокорев А. В. 33
Колесницкая И. М. 119
Колодяжная В. 530
Колпакова Н. П. 558, 762, 764, 765
Комовская Н. Д. 764
Кон Л. Ф. 56, 160
Кондюрина Э. Ф. 713
Корабельников Г. М. 383
Кортунова В. И. 734
Костелянец Б. О. 406
Котов М. П. 604, 605
Кохно И. П. 606
Кочнев М. Х. 225, 414—428
Кошелев Я. Р. 735
Кравченко И. И. 10, 85, 155, 736—738
Красильников В. 161
Красильников Н. В. 97, 98
Крендель Р. Н. 89
Крюков Н. 332
Кудряшова А. Е. 764, 765, 767
Кудряшова Е. И. 352
Кузменко С. Е. 501, 502
Кузнецов И. Ф. 296
Кузнецов М. М. 79
Кузнецова А. 89
Кузнецова Н. 253
Куликова З. Ф. 714
Кулкинич А. В. 584—586
Кунгуров Г. Ф. 715—762
Куприяновский П. 424
Куриленков В. И. 297
Кучерявенко В. Т. 225

Лазарев Л. 360
Латухина Н. А. 716
Лебедев-Кумач В. И. 219, 333, 375, 429—442, 592
Левин Л. И. 516, 517, 672
Левин М. 474
Левин Ф. М. 215, 268, 673
Левин Ю. Д. 36
Лежнев И. Г. 739—743
Лейтес Л. 449
Леонов Л. М. 443—450

Лермонтов М. Ю. 207, 210, 571
Лесс А. 342
Либан Н. И. 33
Литвин Э. С. 384—386, 503, 765
Литвинов В. В. 162, 475
Литовский О. 298
Ломидзе Г. И. 12
Лубэ С. М. 490
Лукин Ю. Б. 363, 744
Лукьянов П. Х. 99
Луценко Ф. И. 407
Лыньков М. Т. 79
Любарева Е. 607
Любарская А. И. 640, 765, 767
Любина З. Г. 766

Макаренко Г. С. 575
Макаров А. 213, 587
Макаров Д. 367
Макаровская Г. В. 636, 637
Макина М. А. 638
Максимов П. Х. 38, 100
Малинова К. В. 325
Малявкина Н. А. 408
Мануйлов В. А. 642
Марголина А. А. 216, 704
Марков А. 587
Марков Л. 363
Мартынова В. В. 387
Маршак С. Я. 451—481, 496
Маслин Н. Н. 163
Матвеев Л. 268
Мацай А. И. 101
Маяковский В. В. 145—204, 219, 335, 410, 412, 656
Мейлах Б. С. 363
Меньшиков М. 254
Метченко А. И. 164—170, 376, 607
Миронов В. 170
Михалков С. В. 471, 482—492
Молдавский Д. М. 13, 171—175, 181, 217, 255
Морачевский Н. Я. 733
Мордвинцев А. А. 175
Морозова М. Н. 588
Моролев П. М. 685
Мохирев И. А. 212
Мурадели В. И. 1
Муратова К. Д. 46, 48, 102
Мурзиди К. Г. 265
Мышковская Л. М. 745

Нагишкин Д. Д. 115, 225, 493—504, 762
Назаренко В. А. 363
Наумов Е. И. 176—178, 377, 686
Неверов А. С. 313
Неводов Ю. Б. 317, 366
Недогонов А. И. 505, 506
Неизвестных Л. М. 674
Некрасов Н. А. 201, 374
Нельс С. 675
Немчинова О. И. 179, 746
Нечаев А. Н. 639, 640, 764, 765, 767—770
Нечаева О. А. 491
Никифоров А. И. 41
Новикова М. И. 518, 519
Ногтев И. 272

Овечкин В. В. 507—509
Овчаренко А. И. 103
Озеров В. М. 687
Озмитель Е. 180
Ольхон А. С. 762
Орлов А. И. 414
Осетров Е. 425
Офицерова Т. 104
Охитин В. Г. 717

Павленко П. А. 510—522
Павлов В. 426
Павлов Н. П. 527
Павлов С. 336
Панферов Ф. И. 730
Паперный З. С. 181, 718
Паролин Е. 388
Пароникян Э. М. 300
Пархоменко М. Н. 589, 590
Паустовский К. Г. 523—527
Пелисов Г. А. 520
Первомайский Л. 207
Перелыгин Л. М. 105
Перцов В. О. 182, 540
Петников Г. Н. 767
Петракеев М. 183
Петров С. 301
Петрович А. 669
Петровская Н. И. 326
Петровский В. И. 505
Пиксанов Н. К. 14, 106—114
Платонов А. П. 765, 771
Плиско Н. 218
Плоткин Л. А. 299, 377
Погодин Н. Ф. 528—534
Позднеева З. М. 327
Полевой Б. Н. 115
Поликанов А. А. 389
Политыко Д. А. 367

Поляк Л. М. 58, 153, 168, 190, 198, 202, 305, 569, 570, 624, 641, 688
Поляков А. Ф. 353
Полянский В. 46
Пономарев Б. 697
Попов В. А. 184
Попов Н. 106
Поспелов Н. И. 117
Потапов В. С. 719
Правдина И. С. 185
Приваленко М. Е. 508
Привалова Е. П. 642—644
Пришвин М. М. 356, 535—543
Прокофьев А. А. 6, 219, 330, 335, 412, 435, 544—565, 592
Прокудин С. Б. 450
Прокушев Ю. Л. 186, 343
Пропп В. Я. 119
Прусаков А. П. 116
Прямков А. В. 303
Путилов Б. Н. 258
Пушкарев Л. Н. 771
Пушкин А. С. 34, 42, 457, 523, 678

Рахилло И. С. 187
Рахмилевич Л. 559
Рачев Е. М. 484
Регинин В. А. 259
Резник О. 591
Резников Л. Я. 188
Рест Б. 39
Робсон П. 483
Родионов Н. 367
Рождественская К. В. 260
Рождественская Н. И. 261, 262
Рождественский В. А. 344
Розанов И. Н. 333, 390, 438, 439, 592
Розенфельд Б. Л. 42
Роскин А. И. 109, 118
Рощин П. 608
Руденко В. Ф. 645
Рыбакова Н. В. 639, 640, 770
Рыбникова М. А. 15, 190
Рыжков В. В. 121
Рыленков Н. И. 391, 393
Рыльский М. Ф. 16, 209
Рымашевский В. В. 166
Рябинин Б. 263
Ряшенцев К. Л. 747

Савин О. 191
Салтыков-Щедрин М. Е. 51
Самарин Ф. 360
Самсонов С. Н. 242
Саянов В. М. 17, 122, 345, 456
Севрук Ю. П. 609, 610
Селивановский А. 346
Сельвинский И. Л. 335, 412, 564
Семенов Я. 304
Семенова В. И. 646
Семенова И. 531
Серафимович А. С. 313, 566—570, 683
Сергеев-Ценский С. Н. 571—575
Сергиевская С. А. 748
Сергиевский И. В. 66
Серебрянский М. И. 18, 123, 192, 392, 611
Сержантов В. Г. 264
Сидельников В. М. 33, 223, 393
Сидельникова Т. 170
Сидорова Ю. Н. 124
Сильман Т. 524
Симоненко Л. Н. 647
Синеруков А. Е. 125
Сиротина В. А. 126
Скиталец С. Г. 692
Скорино Л. И. 265—271, 427
Скосырев П. Г. 532
Смирнов Н. Г. 541
Смирнов-Кутачевский А. М. 127
Смирнова В. В. 128, 394, 476, 477, 772
Смоляков М. 509
Смольянинов Г. А. 46
Сойфер М. И. 749—752
Соколов А. 305
Соколов Ю. М. 129, 560
Сокольская А. Л. 648
Соловьев Б. 268, 395
Соловьева И. 478
Соскин А. 385
Сослани Ш. 130
Спасский С. Д. 561
Спивак И. А. 612
Стальский С. 510—512
Степанов Н. Л. 193, 194, 219, 413
Степанов П. И. 690
Судаков Е. 773
Сурков А. А. 26, 219, 333, 373, 375, 435, 576—592
Сухарев А. А. 19

Тагер Е. Б. 542
Тажибаев А. Т. 529—534
Таиров А. Я. 302
Танк М. 551

Тарасенков А. К. 20, 195, 196, 363, 396—398, 506, 543, 613, 614, 691
Таубер В. 273
Твардовский А. Т. 201, 212, 374, 382, 393, 412, 593—618
Тельпугов В. П. 487, 488
Терехов И. М. 569, 595, 664
Тимофеев Л. И. 153, 168, 190, 198, 202, 617, 668, 682, 727
Тимофеева В. В. 199
Тихомиров М. Н. 521
Толмачев М. П. 615
Толстой А. К. 344
Толстой А. Н. 356, 485, 494, 619—654, 776
Томашевский Б. В. 36
Тонков В. А. 131, 132
Трапезникова Т. Ф. 274, 275
Трегуб С. А. 676
Тренин В. 492
Трифонов Н. А. 181
Трифонова Т. К. 133, 774
Трощенко Е. 200
Тудоровская Е. А. 775
Туманов И. 479
Турков А. 242
Турченко О. В. 134

Украинка Л. 207
Усиевич Е. Ф. 367
Уханов И. П. 328, 329

Фаворин В. К. 649
Фадеев А. А. 655—677, 730
Фатьянов А. И. 375, 435
Федин К. А. 678—682
Федоров Е. А. 776
Федосова И. А. 137
Фешин И. Н. 440
Филатова А. И. 618
Филиппова К. 276
Френкель И. П. 412
Фурманов Д. А. 683—691

Халтурин И. И. 277
Хвыля Л. К. 616
Хилл Д. 483
Хмелюк Н. Д. 522
Холодович А. 562
Хольцман Ф. 82
Худак Л. 480

Цимбал С. Л. 705, 706

Чапыгин А. П. 125, 349, 692—701
Чарный М. 278, 753, 754
Чепелева С. 399
Черников Н. 306
Черных П. Я. 135
Чернышева Т. 279
Черторижская Т. К. 650
Четкарев К. А. 136
Чечановский М. О. 268
Чижик-Полейко А. И. 280—282
Чистов К. В. 21, 137, 138
Чичеров В. И. 22, 23, 85, 86, 139, 155, 441
Чуканов Н. 617
Чуковский К. И. 140
Чуркин А. Д. 549

Шагинян М. С. 283, 284
Шаповалов Л. 24
Шахнович М. О. 42, 141
Шварц Е. Л. 493, 495, 496, 702—706
Швецова Л. К. 201, 307
Шептаев Л. С. 563, 564, 618
Шишков В. Я. 707—719
Шкаврo Л. 285
Шкерин М. 428
Шкловский В. Б. 533
Шнеерсон М. А. 142, 319
Шолохов М. А. 356, 566, 720—758, 764, 771
Шохин К. В. 25
Штейн А. 481
Штокмар М. П. 202

Щеглов М. 605
Щербачев В. В. 334
Щербина В. Р. 651—653

Эвентов И. С. 143, 144, 203, 204, 308, 309, 335, 442, 565, 654
Эйзенштейн С. М. 521
Экслер И. Б. 755, 756
Элькснер Д. К. 677

Юдкевич Л. Г. 400, 401
Юренев Р. 534
Юркевич С. 425

Якименко Л. Г. 757, 758
Ямпольская М. Л. 409

СОДЕРЖАНИЕ

Стр.

Исследования

Б. Н. Путилов. О некоторых проблемах фольклоризма советской литературы 5
М. А. Шнеерсон. Фольклор в повести М. Горького «Фома Гордеев» 33
В. А. Захарова. Фольклор в повестях М. Горького «Детство» и «В людях» 61
И. С. Правдина. Творчество В. Маяковского 1917—1924 годов и русский фольклор 76
А. Н. Лозанова. Народнопоэтические мотивы в романе М. Шолохова «Тихий Дон» 127
Н. В. Новиков. Роман Ст. Злобина «Степан Разин» и народнопоэтическое творчество 162
П. С. Выходцев. А. Твардовский и народнопоэтическое творчество 198
Э. С. Литвин. Народнопоэтическая речь в творчестве М. В. Исаковского 247
А. М. Астахова. Исследования советского времени о роли фольклора в русской литературе 288

Библиография

М. Я. Мельц. Фольклор и русская советская литература. Библиографические материалы 333
Указатель имен 418

Утверждено к печати
Институтом русской литературы (Пушкинский Дом) Академии Наук СССР

*

Редактор издательства *Д. В. Грибакин*. Художник *Д. С. Данилов*.
Технический редактор *Э. Ю. Блейх*. Корректор *Т. Пострелова*.

РИСО АН СССР № 32—97В. Подписано к печати 31 июля 1956 г. М-34588. Бумага 60×92¹/₁₆. Бум. л. 13¹/₄. Печ. л. 26¹/₂. Уч.-изд. л. 26,59. Тираж 10000. Зак. № 660. Цена 17 р. 45 к.

1-я типография Издательства Академии Наук СССР. Ленинград, В. О., 9-я линия, д. 12.

ОПЕЧАТКИ

Страница	*Строка*	*Напечатано*	*Должно быть*
57	5 сверху	а не дать»,	а не дать»),
70	9 снизу	в среде,	в их среде,
77	9 сверху	и солдат.[1]	и солдат.
119	17 снизу	по белого	про белого

Вопросы советской литературы IV